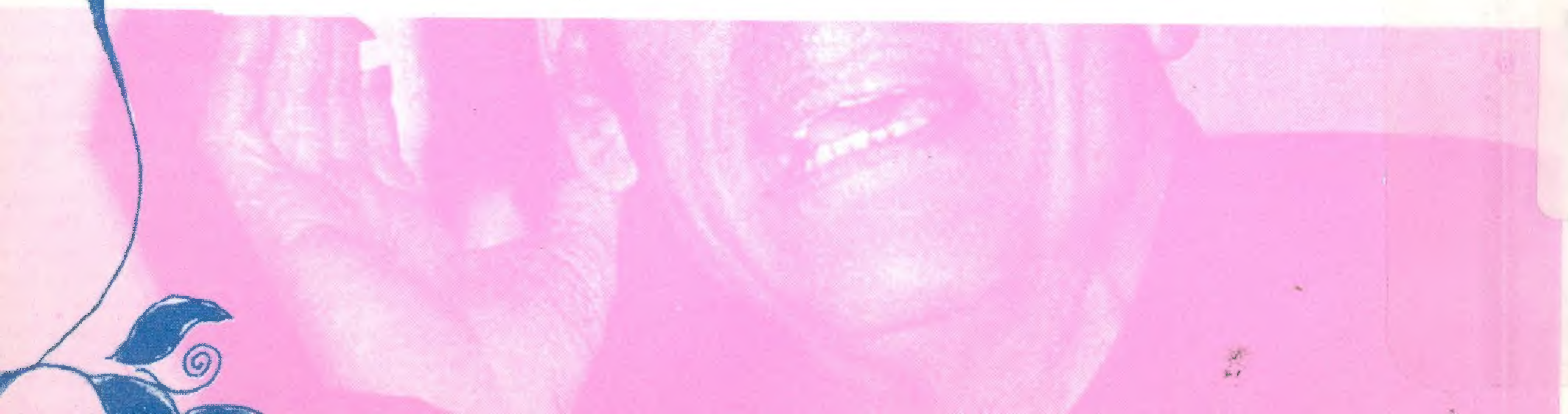
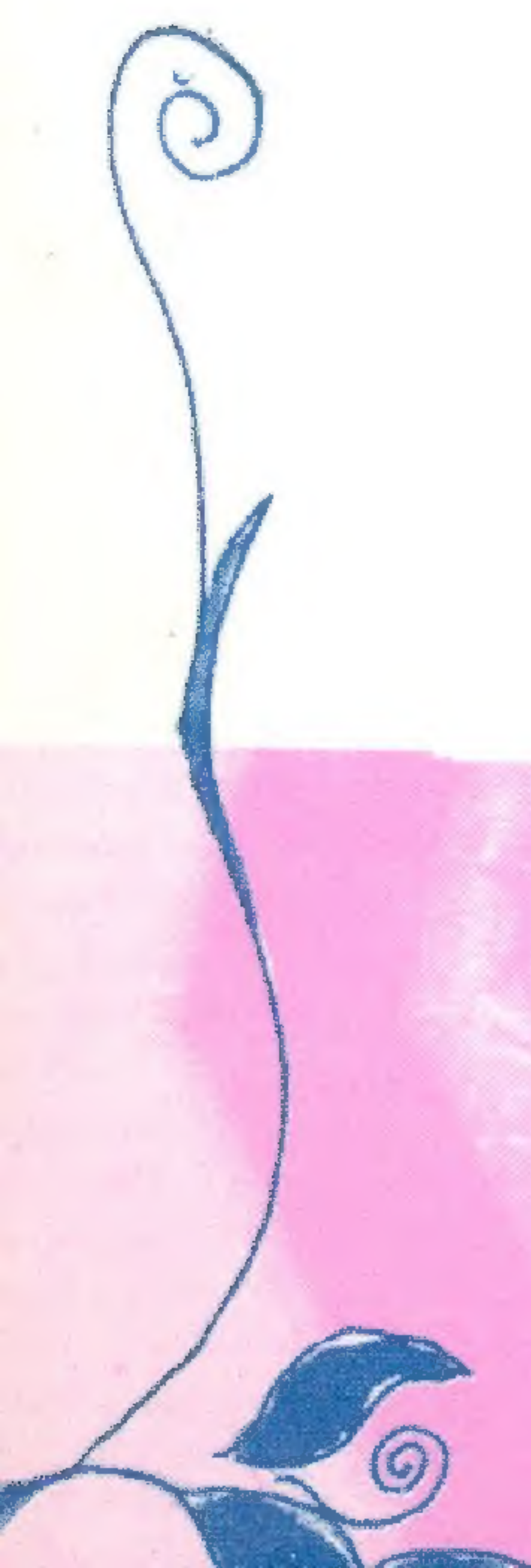


نجيب در محفوظ

الطريق والصدى

د. علي شلش

دار الآداب



د. علي شلش

**نجيب محفوظ
الطريق والصدى**

دار الآداب - بيروت

ففي البدء

كانت رحلة نجيب محفوظ مع الكتابة طويلة وشاقة. ونظراً لطول هذه الرحلة، وتنوع مسالكها، مال الباحثون إلى تقسيمها إلى محطات أو مراحل. ولا شك أن أولى هذه المراحل كانت أشق الجميع، لا لأنها الأولى وحسب، وإنما لأنها - أيضاً - كانت بحثاً عن طريق محدد، بمقدار ما كانت سعياً وراء هوية في الأدب. فلما انتهت هذه المرحلة بأخرى تمثل الطريق ذاتها، وهي طريق الرواية، اشتبكت المرحلة الجديدة بالمشقة منذ البداية، ولكنها كانت مشقة من نوع آخر، تمثلت في تحول أساسي من الرواية التاريخية إلى الرواية الاجتماعية، دون أن تنقطع عن تنوع المسالك الذي ميز مرحلة البحث عن طريق. ففي مرحلة الطريق، طريق الرواية، التي امتدت بعد ذلك، لم ينقطع نجيب محفوظ عن كتابة القصة القصيرة، ولا عن كتابة المقالة.

ومن الملاحظ في الدراسات الكثيرة التي دارت حول محفوظ وأدبه أن الدارسين لم يهتموا بهاتين المرحلتين الأوليين الباكرتين بمقدار ما اعتنوا بمراحل محفوظ التالية. ومع ذلك كانت الدراسة الضخمة التي أصدرها الدكتور عبد المحسن طه بدر عام ١٩٧٨ بعنوان «الرؤية والأداة» الوحيدة في بابها. وبالرغم من الجهد الكبير الذي بذله الباحث في هذه الدراسة، غير المسبقة، فهي تعد فاتحة لا خاتمة. ومع أنها توقفت في جزئها الأول -

الوحيد حتى اليوم - عند المرحلتين الأوليين المذكورتين فلم تلمس موضوعاً على جانب كبير من الأهمية في فهم المرحلتين، وهو موضوع الصدى النقدي، ربما لأن محفوظاً نفسه أشاع - عن غير قصد أو عمد - فكرة أنه لم يلق أي صدى نقدي في أولى مرحلتيه هاتين. وقد ترتب على هذه الفكرة غير الصحيحة إسقاط الصدى النقدي لأعماله قبل عام ١٩٥٢، أو قبل ثورة ٢٣ يوليو من ذلك العام على وجه التحديد. وهذا ما دفعني إلى إعادة النظر في إنتاجه وصداه النقدي قبل ذلك التاريخ.

كان عليّ إذن أن أعيد بحث الموضوع الذي شغل دراسة الدكتور بدر من حيث الرؤية والأداة. وكان عليّ أيضاً أن أبحث موضوع الصدى النقدي انطلاقاً من فرض بسيط هو أن الكاتب لا ينتج - عادة - داخل فراغ اجتماعي أو ثقافي. وبالرغم من تقديري الكبير لجهد الدكتور بدر فقد خرجت من إعادة البحث في موضوعه ببعض النتائج والملاحظات والتصويبات التي أرجو أن تكمل عمله لا أن تنقضه.

ومع أن محفوظاً كتب ثلاثيته المعروفة قبل ١٩٥٢ - كما صرح أكثر من مرة - فلم يبدأ في نشرها إلا عام ١٩٥٧. ومع أن هذه الثلاثية تدخل في المرحلة التي سمينها «الطريق»، وتمثل ذروتها، فقد آثرت أن أتوقف عند ما ظهر بالفعل من أعماله قبل ١٩٥٢، فضلاً عن أن الصدى الذي أحدثته الثلاثية كان من الضخامة بحيث يستحق دراسة مستقلة. ومع ذلك فلا يمكن عزل هذا الصدى الأخير عن الصدى النقدي السابق عليه، ولا كان من الممكن أن تحقق الثلاثية صداها المعروف فور ظهورها دون أن يكون لهذا الصدى أساس سابق، إن لم نقل: أساس متين.

على هذا الأساس أقمت دراستي، وقسمتها إلى ثلاثة فصول: فصل لدراسة ما سميت مرحلة البحث عن طريق من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩، وآخر لدراسة ما سميت مرحلة الطريق من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢، وثالث لدراسة

الصدى النقدي للمرحلتين المتداخلتين في الوقت ذاته . كما وضعت هاتين المرحلتين المتداخلتين، وما رافقهما من صدى نقدي، داخل الإطار الاجتماعي والثقافي للفترة الزمنية موضوع البحث .

ولا أعتقد أن ما فعلته هنا نهاية، أو خاتمة، وإنما هو - فيما أرجو - بداية، وترميم لبعض جوانب البحث في العالم المحفوظي الشاب إذا صح هذا التعبير، وكشف لغطاء الصدى النقدي لهذا العالم الجدير بالدرس والبحث . وقد ألحقت بهذه المحاولة أهم النصوص النقدية التي تمكنت من حصرها وجمعها، والتي تبلغ ١٦ مقالة ظهرت في المجلات القاهرية والبيروتية خلال تلك الفترة، حتى أضع أمام الباحثين مادة - لا غنى عنها - في دراسة العالم المحفوظي الشاب .

الفصل الأول

البحث عن الطريق

لم يبدأ نجيب محفوظ حياته الأدبية العلنية بالرواية، ولكنه بدأها بالمقال والقصة القصيرة. وكان أول مقال ينشر له عام ١٩٣٠. ومنذ ذلك التاريخ حتى ظهور أول رواية له عام ١٩٣٩، وهي رواية عبث الأقدار، لم ينشر خلال تلك السنوات التسع سوى مقالات وقصص قصيرة. ومع ذلك يتضح من قصصه القصيرة في تلك الفترة أنها رشحت لكتابة الرواية. فقد كان معظم هذه القصص - كما اعترف هو نفسه بعد ذلك - روايات مضغوطة، فضلاً عن كثرة الشخصيات، وتعدد الأحداث. وقد اعترف أيضاً أن هذه القصص القصيرة كانت حيلة قصد بها أن ينشر أعماله، لأنه بدأ بكتابة عدد من الروايات، ودار بها على الناشرين، فلم يرحب بها أحد. وعند ذاك فكر في «فكها» إلى قصص قصيرة، ونشرها في المجلات كلما فتح له باب النشر^(١). وهذا ما حدث.

ولكن، ماذا فعل بالمقالات؟

(١) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر. دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٨، فقد جاء على لسان محفوظ: «لم أكتب القصة القصيرة بهدف كتابة القصة القصيرة. أنا كتبت روايات، ودرت بها على الناشرين الذين رفضوا نشرها. ولأنني كنت أريد أن أنشر فقد كتبت القصة القصيرة. نعم. هذا هو الدافع إلى كتابة القصة القصيرة... أخذت موضوعات بعض القصص من روايات. بعض الناس قالوا إن قصص القصة القصيرة تحولت إلى روايات، لكن العكس هو الصحيح».

استمر في كتابتها ونشرها، على أي حال، حتى ظهور روايته الأولى. ومع أنه كان يعدّ نفسه، فيما يبدو، للاستمرار - بعد تخرجه من قسم الفلسفة عام ١٩٣٤ - في تعاطي الفلسفة والكتابة عن همومها، فيبدو أيضاً أنه وقع فريسة لصراع نفسي بين الفلسفة والأدب. وقيل نشر روايته الأولى تلك انتهى الصراع بغير رجعة، وانتصر الأدب على الفلسفة، وتوقف البحث عن الطريق^(١). ووجد نجيب محفوظ طريقه في الرواية، وإن كان الحنين إلى كتابة المقال والقصة القصيرة لم يتوقف حتى الآن. فمن حين إلى آخر كان - وما زال - ينشر مقالة هنا وقصة قصيرة هناك. ومع إنه جمع معظم قصصه القصيرة المنشورة في الصحف والمجلات، وأعاد نشرها في كتب، فلم يحاول أن يفعل ذلك مع مقالاته. وكان إذا سئل عن سر حبسه تلك المقالات العديدة داخل مجموعات الصحف والمجلات أجاب - كما حدث أخيراً - بقوله: «كانت لهذه المقالات قيمة في ذاك الوقت. أما الآن، ولدينا مفكرون وفلاسفة فليس لها أي قيمة»^(٢).

لقد أحصى الدكتور عبد المحسن بدر هذه المقالات، وأعد لها قائمة وضعها في ذيل كتابه «نجيب محفوظ: الرؤية والأداة». ويتبين من هذا الإحصاء أنها تبلغ ٤٦ مقالة في الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٤٦»^(٣). ومع ذلك

(٢) صرح بقوله: «لقد انتهت مرحلة كتابتي للمقالة الفلسفية بعد حسم الصراع بين الفلسفة والأدب، بعد تخرجي من الجامعة» المصدر نفسه، ص ٣٩. ولكن من الملاحظ أنه نشر بعد عام تخرجه - ١٩٣٤ - نحو ١١ مقالة في موضوعات فلسفية (راجع قائمة المقالات) ومعنى هذا أن الصراع استمر حتى تاريخ نشر آخر مقالة فلسفية في مارس ١٩٣٦ على الأقل.

(٣) مجلة المصور، عدد خاص عن نجيب محفوظ وجائزة نوبل. ٢١ أكتوبر ١٩٨٨، ص ١٩.

(٤) عبد المحسن طه بدر (دكتور): نجيب محفوظ - الرؤية والأداة. دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨، ص ص ٤٨٩ - ٤٩٣. وقد لاحظ أن مقال «المجتمع والرقى البشري» نشر مرتين، ولكن لم يسقط إحداها من حساب العدد الكلي للمقالات.

تبين لي أن الدكتور بدر فاته مقال لم يأخذه في حسابه، وهو بعنوان «البيت الكسير الفؤاد» منشور بمجلة المعرفة القاهرية في مايو ١٩٣٣^(٥). ويدور حول مسرحية بهذا العنوان لبرنارد شو، عرضها نجيب محفوظ في مقاله ذاك مع التلخيص دون تعليق كثير. وبذلك يصبح عدد مقالاته المنشورة في تلك الفترة ٤٧ مقالة، قد تزيد في المستقبل مع زيادة البحث والتنقيب. ولكن هذه المقالات السبع والأربعين ليست كلها في الفلسفة، فعدد المقالات التي تدور حول موضوعات فلسفية لا يزيد على ١٩ مقالة، أي أقل من النصف، في حين أن باقي المقالات يتوزع على الاجتماع وعلم النفس والأدب والفن بالنسب التالية على التوالي: ٦ - ٥ - ١٣ - ٣، مع ملاحظة أن نجيب محفوظ توقف عن كتابة المقالات الفلسفية بعد مارس ١٩٣٦ على الأكثر، وهو تاريخ ظهور الجزء الثاني من مقاله عن «فكرة الله في الفلسفة»، الذي نشره بمجلة «المجلة الجديدة»، حيث نشر أولى مقالاته في أكتوبر ١٩٣٠، فكان «المجلة الجديدة» شهدت بدايته ونهايته مع الفلسفة. هل وجد نجيب محفوظ الطريق، طريق الرواية، في ذلك العام، ١٩٣٦؟

لا يهمنا كثيراً ما يمكن أن يجيب به نجيب محفوظ شخصياً عن مثل هذا السؤال. وهو قد صرح من قبل بأن مرحلة كتابة المقالة الفلسفية انتهت بعد حسم الصراع بين الفلسفة والأدب عقب تخرجه، عام ١٩٣٤^(٦). ولكننا لن نأخذ بهذا التصريح، لأنه من قبيل النوايا. والنية وحدها لا تكفي في الحكم، فاللهم هو ما يظهر للناس. وروايته الأولى لم تظهر قبل سبتمبر ١٩٣٩، أي قبل أن تصدر في العدد الخاص الذي خصصته لها مجلة المجلة الجديدة، فكانه وجد الطريق في ذلك العام، لا بنشر الرواية

(٥) مجلة المعرفة: مايو ١٩٣٣، ص ص ٨٦ - ٩١.

(٦) راجع هامش رقم ٢.

وحده، وإنما بما لاقاه من تشجيع بعد نشرها. وإذا عدنا إلى قائمة مقالاته المذكورة لوجدنا برهاناً آخر على أنه بدأ يخطو على طريق الرواية بثبات وإصرار. فهو لم ينشر أي مقالة على الإطلاق من أغسطس ١٩٣٦ إلى نوفمبر ١٩٤٣، في الوقت الذي لم يكف فيه عن نشر القصص القصيرة، فضلاً عن فوزه بجائزتين على روايته التاليتين: رادوبيس عام ١٩٤٠، كفاح طيبة عام ١٩٤٢. وفي الفترة من نوفمبر ١٩٤٣ حتى آخر ١٩٤٥ لم ينشر سوى سبع مقالات فقط، ولكنه نشر قصصاً قصيرة، فضلاً عن نشر رواياته: رادوبيس، كفاح طيبة، القاهرة الجديدة. وبهذه الرواية الأخيرة استهل مرحلته الاجتماعية بعد مرحلته التاريخية في الروايات الثلاث الأخرى، ومضى ثابت الخطو، قوى العزم، على طريقه الحقيقية.

ولكن، ماذا كانت كتاباته في مرحلة البحث عن هذه الطريق؟

١ - لقد ذكر هو نفسه أنه كتب في تلك المرحلة رواية بعنوان أحلام القرية دون أن يكون على صلة بأي قرية، ظناً منه أن الرواية بنت الخيال، لا بنت الواقع والخيال معاً. ولكنه لم يستطع نشرها فيما يبدو، فطواها بين أوراقه كما يطوي الأديب أشياء كثيرة، أو يمزقها، في مطلع حياته^(٧) ولعله كتب غيرها أيضاً، ثم لم يجد ناشراً، فاكتمى - كما قال - باستخراج قصص قصيرة منها. ولكنه لم يشرع في نشر قصصه القصيرة إلا في عام ١٩٣٢، في حين شرع في نشر مقالاته قبل عامين من ذلك التاريخ.

ماذا جاء في هذه المقالات؟

من الملاحظ بوجه عام أن المقالات تأتي من حيث الكم بعد القصص القصيرة. فعددها - كما أشرنا - ٤٧ مقالة في الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٤٦، في حين بلغ عدد القصص القصيرة في الفترة ذاتها - كما أحصاها الدكتور بدر - ٧٤ قصة. ومع ذلك تكشف هذه المقالات الموزعة على اهتمامات

(٧) المصور، مصدر سابق، ص ١٩.

كاتبها في تلك الفترة عن تنوع هذه الاهتمامات ودورها حول الإنسانية، ولا سيما الفلسفة والاجتماع وعلم النفس، فضلاً عن الأدب والفن. ومن الواضح أن هذا المدار متصل أوثق الاتصال بدراسة صاحبها في الجامعة، وتخصصه في العلوم الإنسانية الثلاثة السابقة التي لم تكن قد استقلت بعد في جامعاتنا أثناء سني دراسته (١٩٣٠ - ١٩٣٤). ومن الواضح أيضاً أن الأدب والفن (١٦ مقالاً) نافسا الفلسفة (١٩ مقالاً)، مما يشير إلى ذلك الصراع - الذي لاحظته محفوظ في نفسه - بين الأدب والفلسفة، قبل أن ترجح كفة الأدب نهائياً في الأربعينات.

وقد لاحظ الدكتور بدر في دراسته لهذه المقالات السبع والأربعين أن محفوظاً طرح في أولها - بعنوان «احتضار معتقدات وتولد معتقدات» - أربعة محاور رئيسية في فكره، وأن هذه المحاور الأربعة لم تغب عن كتاباته بعد ذلك. وأجمل الباحث المحاور الأربعة كما يلي:

١ - حياة البشر محكوم عليها بالتطور والتغير، والتطور شر لا بد منه.

٢ - الإنسان بطبيعته مؤمن.

٣ - التوسط بالاشتراكية بين الرأسمالية والشيوعية.

٤ - مستقبل الإنسان مظلم^(٨).

لاحظ الباحث أيضاً أن هذه المقالة الأولى بالذات لا تشي بما تشي به - عادة - كتابات الشباب من ميل إلى الثورة والخروج على العرف والتقاليد والقيم والغرور والادعاء والطموح.

وإذا صحت هذه الملاحظة الأخيرة فالملاحظة الأولى حول المحاور الأربعة لا تصح على إطلاقها. فإذا كان محفوظ ينطلق في مقاله الأول ذاك

(٨) عبد المحسن بدر، مصدر سابق، ص ص ٤١ - ٤٤.

من أن التطور سنة من سنن الحياة فلم يشر من قريب أو بعيد إلى أن التطور شر لا بد منه، وإنما أشار في أكثر من موضوع إلى أنه قانون يسري على المعتقدات كما يسري على الحياة والمدنيات. يقول محفوظ:

«ليس ثمة شك في أن استقرار الحياة وثبات المدنيات وسير الأمور في مجراها الطبيعي خير من ذلك الاضطراب المروع. ولكننا مع ذلك لا نبشس بقرب زوال المعتقدات البالية، ولا ندعو المفكرين إلى الكف عن بحثها ونقدها لتحفظ بما لها من القدسية والمهابة، ولتضمن لنا حياة هادئة وديعة، ذلك لأننا نعتقد بأن هذا الاضطراب نتيجة لا حيد عنها تحدثها الطبيعة لتقدم العمران. كما نعتقد أنه مظهر للتقدم العقلي، ومقياس صادق للتطور الذي يطرأ عليه بين حين وآخر. فالعقل يهدم المعتقدات القديمة لأنه أصبح لا يسيغها أو لأنه ارتقى لدرجة أصبح نقده لهذه المعتقدات فيها ضرورة لازمة لا دخل فيها للاختيار والتدبر»^(٩).

ويضيف محفوظ:

«ونحن أيضاً لا نتشاءم من تزعزع الإيمان بالمعتقدات القديمة. ولا نميل إلى التسليم بأن عاقبة ذلك خراب العالم كما يدعي كثير من المتشائمين. وكل ما في الأمر إن هو إلا ترميم في الأساس، أو هو بنيان أساس جديد متين لا نتسرع في تشييده، بل نترك ذلك للتطور والزمان، وهما كفيلا أن يحققا لنا ما نحلم به من غير أن نلجأ إلى الثورات التي تفوز بالمرغوب، وتقهر الزمان في الظاهر بينما هي في الحقيقة والواقع ليست إلا تخريباً واضطراباً لا يسفران إلا عن تقهقر ورجوع إلى نقطة الابتداء»^(١٠).

(٩) مجلة المجلة، الجديدة: أكتوبر ١٩٣٠، ص ص ١٤٦٨ - ١٤٦٩.

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٤٦٩.

غاية الأمر اذن أن محفوظاً يرى أن التطور أصاب عصرنا (في فترة كتابة المقال على الأقل) فجعله «عصر اضطراب وتردد لا مثيل لهما في التاريخ» على حد تعبيره. ومع ذلك فهو يعد «مناهضة الحركات التجديدية إنما هي مناهضة لإحدى سنن الطبيعة التي لا تناهض ولا تغلب» على حد تعبيره أيضاً. بل يرى أن «الإنسان بطبعه، وبحكم العاطفة الدينية التي تملأ جوانب نفسه يتشوف دائماً لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه. ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية، ويبدل في سبيلها من نفسه ما كان يبدل سلفه القديم في سبيل الله أو قيصر»، أي أنه يرى لهذه المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية قوة مثل قوة العقائد الدينية. وحول هذه القوة يقول محفوظ:

«والذي يجدر بنا أن نلاحظه هو أن جميع الأديان الجديدة ترمي إلى اتحاد العالم وإزالة الفروق الوطنية. وهي تتفق في ذلك مع الأديان القديمة مثل المسيحية والإسلام، ولكنها تزيد على ذلك فيدعو بعضها إلى إزالة فوارق الطبقات المادية»^(١١).

أين يقف هو نفسه بين هذه «الأديان» الجديدة مثل الشيوعية والفردية والعالمية والاشتراكية التي جاء بها تطور الأفكار والمعتقدات؟

إنه يتنبأ بأن الاشتراكية هي المذهب الذي سيكون له الفوز، لأنها تستهوي - في رأيه - أفئدة الساخطين والفقراء وهم السواد الأعظم من البشر، ولأنها أيضاً تسد النقص الملموس الناتج عن التقدم العلمي وظهور المخترعات والآلات، ولأنها أخيراً وسط بين نظامين يتأفف منهما المستدينون - على حد تعبيره - وهما الشيوعية والفردية (الرأسمالية) «وقد أخذت منها حسناتها ونقضت عنها نقائصها الظاهرة». وحتى لو خاب أملنا في

(١١) المصدر نفسه، ص ص ١٤٦٩ - ١٤٧٠.

الاشتراكية - كما يقول في ختام المقال - فليس معنى ذلك الرغبة في الرجوع إلى الحال الأولى السيئة - أي الحال الحاضرة - وإنما معناه أنه يزيدنا «إيماناً بالتطور الذي هو الخالق الوحيد للاشتراكية وغيرها من الآراء والعقائد»^(١٢).

وعلى ذلك يسقط المحور الأخير الذي استخلصه الدكتور بدر من المقال دون أساس أو أرضية. فليس مستقبل الإنسان مظلماً عند نجيب محفوظ في هذا المقال على الأقل، وليس ثمة إشارة إلى ذلك في ثنايا المقال، فضلاً عن أن وجود مثل هذا التصور يهدم فكرة التطور - من أساسها - عند نجيب محفوظ على الأقل أيضاً، في حين صرح هو نفسه - كما رأينا قبل قليل - بأنه ليس من المتشائمين.

بناء على هذا نستطيع أن نعيد صياغة المحاور الأربعة السابقة على الوجه التالي:

١ - حياة البشر ومعتقداتهم محكوم عليها بالتطور والتغير.

٢ - الإنسان بطبيعته مؤمن.

٣ - المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية لها قوة العقائد الدينية.

٤ - الاشتراكية مذهب المستقبل.

غير أن ما يلفت الانتباه في المقال - بعد هذا كله - هو أنه يبدو من إنشاء رجل محنك، واع بعصره، خبير بأفكاره، لا من صنع فتى لم يبلغ التاسعة عشرة من عمره وقت نشره. بل يبدو الفكر الذي يحمله المقال واضحاً بغير إغراق في المصطلحات، بالرغم من فقدانه خاصية التحليل. وليس من المفروض - بالطبع - أن يفكر فتى في مثل تلك السن كما يفكر الراسخون في العلم. ولكن الحصيلة في النهاية تنبئ عن أن كاتب المقال مرتب الفكر،

(١٢) المصدر نفسه، ص ١٤٧٠.

بسيط العبارة، واضح المعنى. أما المحاور الأربعة السابقة فلها انعكاساتها الواضحة في تفكير صاحبها وأدبه التاليين على السواء، وكأنها الأرضية التي تحرك عليها ذلك الفكر وهذا الأدب، مما يضيق المقام عن بحثه في هذا السياق، وإن كنا نكتفي بالإشارة إلى موضعها البارز في رواياته - بصفة خاصة - ولا سيما ثلاثيته المعروفة.

أما مقالاته التالية فقد تنوعت بين عرض أفكار الفلاسفة القدماء والمحدثين، مثل سقراط وأفلاطون وبرجسون وكانط، وبيان معنى الفلسفة ونظريات علم النفس واللغة، وتلخيص الأعمال الأدبية المشهورة لأدباء أوروبيين مثل تشيكوف وموليير وإبسن وشو، وشرح بعض معاني الفن عند ميكائيل أنجلو وصلة الفن بالثقافة، فضلاً عن آراء متفرقة حول المرأة والوظائف العامة، والحب والغريزة الجنسية، وأدباء عصره مثل العقاد وطه حسين وسلامة موسى وسيد قطب، والقراءات في الكتب، والترجمة.

ويستوقفنا بعض هذه المقالات لما فيها من أهمية، وصلة بأعماله الروائية، وتأكيد لأفكاره التي طرحها في مقاله الأول.

في مقال بعنوان «الله»^(١٣) ناقش نجيب محفوظ فكرة الله كما عرض لها الفلاسفة قديماً وحديثاً، وصلة الفكرة بالدين. وقال إن حياة الإنسان - منذ كان - تشهد بأن الدين عنصر جوهري فيها، له دوره الجليل في ضمير الإنسان وحياته الاجتماعية. ومن ثمة كانت فكرة الله محور الدين وروحه، ومطلب المفكرين والعلماء. وقد ذهب هؤلاء ثلاثة مذاهب - كما يقول - في تقدير الله. فالفلاسفة رأوه بعين العقل والمنطق، وعلماء الاجتماع رأوه بعين المناهج العلمية مستعينين بالتجربة والاستقراء، والمتصوفة رأوه بعين القلب والشعور. ولكن محفوظ لم يسعفه حيز المقال لاستيعاب آراء هؤلاء وأولئك

(١٣) مجلة المجلة الجديدة: يناير ١٩٣٦، ص ص ٤٣ - ٤٨.

فتوقف عند الفلاسفة. ثم أكمل عرض آراء الاجتماعيين والمتصوفة في مقال آخر بعنوان «فكرة الله في الفلسفة»^(١٤) ومع ذلك ظلم الفريقين الآخرين حين خصهما بثلاث صفحات مقابل خمس صفحات للفلاسفة. ثم تساءل في ختام مقاله الأخير:

«والآن فلنسأل أنفسنا هذا السؤال:

ما الذي تتركه في النفس جميع هذه الآراء من الأثر؟

إن البراهين العقلية تمهيد حسن ولفت قيم، ولكنها لا تبلغ بالإنسان درجة الاعتقاد الحقيقي. وإني لأجد نفسي بعد الإطلاع عليها حيث كنت من القلق والاضطراب.

والرأي الصوفي يقف الإنسان حياله مكتوف اليدين، لأنه حياة لا يشعر بها إلا من يحياها، ولكن تجربته تشمل الحياة بأسرها. وهي أعز من أن يجازف بها الإنسان.

على أن الله موجود في صميم القلب بمعنى آخر. إذ توجد عاطفة التدين في النفس الإنسانية. وهي شعور إنساني جوهره السمو، ومظهره آيات التقديس والجلال التي نعبدتها في النفس والطبيعة. وقد يغالي الاجتماعيون عندما يردون هذا الشعور إلى المجتمع. كما قد يخدع الفلاسفة عندما يتصورونه أفكاراً مجردة قوامها المنطق.

نعم. إن الله الذي تعرفنا به الكتب المقدسة فوق كل برهان أو دليل. ولا حيلة للإنسان في الإيمان به أو الإنكار له. ولكن يبقى لنا إيماننا الطبيعي الذي به نقدر ونعبد كل جليل وجميل في النفس والكون»^(١٥).

(١٤) المجلة الجديدة: مارس ١٩٣٦، ص ٣٢ - ٣٤.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٣٤.

ومع أن هذه الفقرة هي وحدها الأصلية في المقال وسابقه فهي تكشف عن خاصية بارزة في فكر نجيب محفوظ وكتابات، ظهرت في أول مقال مرّ بنا، ثم ظهرت بعد ذلك في مقالاته وكتابات الأخرى، وهي خاصية الاعتدال أو الوسطية، التي تطالعنا بوضوح منذ أولى محاولاته في الكتابة. وبغير أخذها في الاعتبار نفقد الكثير من الموضوعية عند الحكم على نجيب محفوظ. فهو بعد أن يعرض على قارئه الموضوع من شتى أطرافه المتاحة يتخذ موقفاً وسطاً عند استخلاص نتيجة العرض. وهو إذا دعى إلى الاختيار مال إلى عدم التطرف.

يظهر ذلك بوضوح أيضاً في مقاله «الفن والثقافة»^(١٦) فهو يستهله بتعريف الفن على النحو التالي:

«نستطيع أن نقول بوجه عام إن الفن هو التعبير عن العاطفة. وهو تعريف واف، من حيث أنه لا يميل إلى مذهب من مذاهب الفن خاصة، ولا يجنح إلى فلسفة من فلسفاته دون غيرها»^(١٧).

وبعد هذا التعريف العام الوسطي الطابع يمضي محفوظ في بيان عدم تعارض مذاهب الفن المختلفة معه، مثل «الإيدياليزم» التي تعني المثالية في الفلسفة، و«الرياليزم» التي تعني الواقعية. وهو لا يتحيز لأحد هذين المذهبين اللذين رسم اسميهما على النحو الذي أثبتناه. ولكنه حين يفصل القول في تعريف الفن يميل دون مراجعة إلى المثالية والرومانتيكية، فيقول إن غرض الفنان الأول والأخير هو «الشعور الصادق والتعبير عن هذا الشعور تعبيراً جميلاً» حتى حين يستزيد الفنان من خبرة العقل والثقافة، لأن مثل هذه الخبرة لا تتعارض مع التعبير عن العاطفة. وبذلك لا فضل للفن

(١٦) المجلة الجديدة: أغسطس ١٩٣٦، ص ص ٤٦ - ٤٨.

(١٧) المصدر نفسه، ص ٤٦.

الثقافي على الفن الفطري، أو العكس، ولكن الفضل في عدم المغالاة في التعريف بينهما. «فالفن يعبر عن العاطفة، والعاطفة تؤدي عن فطرة النفس الداخلية وفطرة الكون الخارجية. وهذه الفطرة - في النفس والكون - تبدي عن عوالم خفية لا ترى بالعين الساذجة إذا صوب إليها نور العلم. فلا يوجد - والحال كذلك - فن فطرة وفن ثقافة، وإنما الفن واحد من حيث وسائله، واحد من حيث موضوعه... وهو لن يؤدي مهمته أكمل الأداء ما لم يؤاخ بين نفسه وبين العلم والفلسفة»^(١٨).

كل هذه آراء لم تكن جديدة وقتها. فقد سبقه إليها العقاد واسماعيل مظهر وسلامة موسى. ولكن نزوعه إلى الاعتدال والوسطية في أحكامه هو الجديد في الأمر.

ويمكن أن نضيف إلى هذه النزعة الوسطية نزعة أخرى عقلانية، تظهر بدورها في فكره وأعماله. وكلتاها رافقتة منذ البداية، ومالت به نحو كراهية التعميم.

في مقاله «الحب والغريزة الجنسية»^(١٩) الذي ظهر قبل المقال الأخير بنحو عامين عالج موضوعاً يتمشى مع دراسته لعلم النفس. وقد استهله بقوله:

«لا نبالغ ولا نلهو بالكلام إذا قلنا إن الحب يلعب دوراً في حياتنا لا يدانيه في أهميته وخطورته دور أي عامل آخر من تلك العوامل التي تقوم عليها حياتنا الطبيعية وحياتنا الاجتماعية، بل هو يكاد يكمن خلف كل وجه من وجوه النشاط كما تكمن نسمة الحياة في كل عضو حي تدفعه وتوجهه. ولعلك تعلم أن من العلماء من يضيف إليه كل نشاط في حياة الإنسان لا يستثنى من ذلك شيئاً. على أننا نتجنب دائماً الأحكام العامة الشاملة

(١٨) المصدر نفسه، ص ٤٨.

(١٩) المجلة الجديدة: مارس ١٩٣٤، ص ص ٤٠ - ٤٢.

ونتوَّجس منها خيفة شك، فلنقنع إذن بالاعتراف له بمكانة خطيرة في حياة الفرد والمجتمع».

لقد أكسبته الوسطية والعقلانية في الفكر خاصية أخرى حددها هو بنفسه في السطرين الأخيرين من الفقرة السابقة، وهي خاصية المحايدة والموضوعية عند تناول الأمور. وكلها - بغير شك - نتاج لتكوينه العقلي وتربيته الجامعية ودراسته للفلسفة والمنطق.

وعنده أن الحب مرتبط بالغريزة الجنسية، ولا يمكن فهمه بغير فهمها. ولذلك فقد حاول أن يبسط للقارئ حركة هذه الغريزة داخل الجسم الحيواني، بما لا يخرج عما درسه بالجامعة فيما يبدو. فلما لم يسعفه الحيز وعد بالكلام عن الحب في مرة أخرى. ثم أوفى بسوعده، ولكنه لم يطرح اجتهادات بمقدار ما طرح قراءاته الدراسية في الموضوع على نحو ما فعل في هذا المقال عن صلة الحب بالغريزة الجنسية^(٢٠).

توقف نجيب محفوظ على أي حال عن كتابة مثل هذه المقالات المتصلة بالعلوم الإنسانية، في الفلسفة والاجتماع والنفس، بعد مقال «الفن والثقافة» الذي ظهر في أغسطس ١٩٣٦. وبعدها انقطع تماماً عن كتابة المقالات من أي نوع حتى ظهر أول مقال له بمجلة الأيام التي كان يصدرها ويحررها الشاعر الزجال الفكه حسين شفيق المصري في الفترة من ١٩٤١ إلى ١٩٤٨. ففي ٣٠ نوفمبر ١٩٤٣، أي بعد انقطاع نحو سبع سنوات عاد محفوظ إلى كتابة المقالات، ولكنه لم يعد إلى الفلسفة والاجتماع والنفس، وإنما شرع يكتب عن قراءاته الأدبية والفنية منذ ذلك التاريخ. هل كان ذلك نتيجة تدهور وضع الصحف والمجلات التي نشرت له حتى توقفه؟

(٢٠) نشر بعد ذلك مقالاً بعنوان «فلسفة الحب». أنظر المجلة الجديدة: أكتوبر ١٩٣٤.

لقد تدهورت أوضاع مجلة المجلة الجديدة بعد ظهور مجلة الرسالة في يناير ١٩٣٣. وكان ظهور الرسالة نصف شهرية، ثم أسبوعية في آخر ذلك العام، سبباً في تدهور أوضاع المجلات الأخرى ذات الطابع الثقافي التي نشرت لنجيب محفوظ. فقد توقفت مجلة المعرفة الشهرية عام ١٩٣٤، وكذلك صحيفتا الجهاد والسياسة الأسبوعيتان.

هل كان ذلك أيضاً نتيجة انتهاء الصراع داخل نجيب محفوظ بين الفلسفة والأدب؟

لقد بدأ وجهه الحقيقي كروائي في الظهور عندما نشرت له المجلة الجديدة رواية عبث الأقدار في سبتمبر ١٩٣٩، ثم توالى رواياته بعد ذلك. فهل كان التوقف نتيجة الاشتباك الفعلي مع ذلك الفن المركب الذي يستلزم شيئاً من التفرغ والصبر والدأب، أعني فن الرواية؟

أغلب الظن أن التعليل الأخير كان له نصيب الأسد في ذلك التوقف المفاجيء عن كتابة المقالات، ثم يأتي بعده التعليل الأوسط فالتعليل الأول.

غير أن محفوظ لم يعد إلى الإنسانيات عند عودته إلى كتابة المقالات كما سبق أن أشرنا. ومعنى هذا أنه حسم الصراع تماماً لحساب الأدب والفن، بل لحساب الأدب أولاً وأخيراً.

ويستوقفنا في مقالاته الأدبية هذه مقالان: أحدهما ينتمي لفترة الغزارة إذا صح التعبير، وهي الفترة من بداية النشر عام ١٩٣٠ حتى توقفه عام ١٩٣٦، وقد نشر خلالها ٤٠ مقالاً. والآخر ينتمي لفترة الإقلال في كتابة المقالات، من بداية عودته عام ١٩٤٣ حتى عام ١٩٥٢، وقد نشر خلالها أقل من نصف ما نشره في الفترة الأولى ذات الغزارة الواضحة.

في مقاله الأول بعنوان «ثلاثة من أدبائنا»^(٢١) يتناول محفوظ ثلاثة من صناع «الانتقال والتوجيه» - على حد تعبيره - في نهضتنا الأدبية، التي تودع - وقتها كما يقول - عصر الانتقال، لكي تستقبل عصراً جديداً ثابت الأسس، واضح الأغراض. وهؤلاء الصناع الثلاثة هم على التوالي: العقاد وطه حسين وسلامة موسى. وكانوا في ذلك الحين عام ١٩٣٤ أشهر أقرانهم من صناع النهضة الأدبية، وأكثرهم إثارة للجدل والخلاف وتأثيراً في شباب المثقفين والأدباء.

وقد تحدث محفوظ عن الثلاثة حديث الأديب الشاب، القارئ لهؤلاء، والمعجب بأفكارهم. ونبه قارئ المقال إلى هذا المنطلق، غير مدع أنه ناقد أو مؤرخ. وقال عن العقاد إنه «رجل البداهة»، أو الفطرة البصيرة، أو الإحساس الصادق، أو الطبع السليم، على حد تفسيره. وعَدَّه شاعراً فناناً قبل كل شيء، ثم مجدداً ثائراً على التقليد والفناء في الغير، داعياً إلى تحرير العقل والشعور. وقال عن طه حسين إنه «رجل الذكاء» مما يظهر في بساطته وسخريته، وعَدَّه عدواً للغموض والتعقيد، أقرب إلى السهل الممتنع، قاده ذكاؤه إلى الشك الذي أصبح أساس البحث عنده مثلما أصبح عمله فيه نموذجاً للمفكرين ومؤثراً كبيراً في بعث الآثار الأدبية الإسلامية. ثم قال عن سلامة موسى إنه يمتاز بتفكير عملي، لا يكثر كثيراً للنظريات، ولا يركن إلى النظر المجرد والتأمل الفني. وعَدَّ الإصلاح الاجتماعي أهم شواغله. ومن هذا الشاغل نبعت دعوته للتجديد الديني، وتحرير المرأة، ورفقي الفلاح والعامل، وتحقيق الوطنية الاقتصادية، وتجديد الأدب. ومن أسلوبه في الدعوة بمخاطبة النفوس وتوضيح العبارة وتقصيرها ترسخ مبادئه ويؤثر في أعدائه قبل أنصاره. ثم أنهى محفوظ المقال بتعميم كاسح على عادة كتاب

(٢١) المجلة الجديدة: فبراير ١٩٤٣، ص ص ٦٥ - ٦٧.

الصحافة في ذلك العهد فقال «إن العقاد هو روح النهضة الأدبية، وطه حسين عقلها، وسلامة موسى إرادتها».

من الواضح أن العقاد وطه وموسى كانوا أقرب صناع النهضة الأدبية إلى عقل الشاب نجيب محفوظ وقلبه، مع الأولوية للعقاد الذي احتل نصيباً أعلى من نصيب زميله في المقال. وليس من الغريب أن يكون تناولته للشخصيات الثلاث أقرب أيضاً إلى الإعجاب والمجاملة. ولكن هذا الإعجاب وتلك المجاملة ينضجان في المقال الآخر الذي أشرنا إليه، ويتحولان إلى مناقشة واعية لبعض أفكار العقاد عن القصة. ولم يكن هذا النضج بتأثير مرور الزمن وحده، فقد نشر المقال بعد ١١ سنة من نشر المقال الأول، ولكنه كان أيضاً بتأثير مرور زمن لا بأس به على ممارسة نجيب محفوظ لكتابة القصة القصيرة والرواية معاً.

يحمل المقال عنوان «القصة عند العقاد»^(٢٢). ومع ذلك كان الأحرى أن يكون العنوان «دفاع عن القصة»، لأنه دفاع حار وموضوعي عن الفنون القصصية رداً على العقاد الذي نشر وقتها كتابه في بيتي. وفي ذلك الكتاب قلل العقاد من شأن القصة أمام الشعر والنقد، وقال قولته المشهورة: «إن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيكه بيت كهذا البيت».

وتَلَفَّت عيني فَمُذَبَّعْتُ عني الطلُولُ تَلَفَّت القلبُ،

ولكن نجيب محفوظ استفزه هذا القول وغيره فناقش العقاد فيه، ودافع عن القصة المظلومة، وقال إنها «سيدة فنون الآداب دون منازع لثلاثة قرون خلت من أزهى عمر البشرية، هي الفن الذي جذب إليه أكبر عبقریات الأدب في جميع الدنيا المتحضرة المثقفة». وأضاف إنها «لا ترمي لمغزى يمكن

(٢٢) مجلة الرسالة: ٣ سبتمبر ١٩٤٥، ص ص ٩٥٢ - ٩٥٤.

تلخيصه في بيت من الشعر، ولكنها صورة من الحياة... ولا تحسب التفاصيل في القصة مجرد ملء فراغ، ولكنها ميزة الرواية حقاً على فنون القصة الأخرى وفنون الأدب عامة. وهي لم توجد اعتباطاً، ولكنها جاءت نتيجة لتطور العصر العلمي العام، فالعلم هو الذي وجه الانتباه للأجزاء والتفاصيل، بعد أن ركزته الفلسفة طويلاً في الكلّيات.

ثم ناقش محفوظ قولة العقاد المشهورة السابقة فقال:

«أما الشاعر فقد تصور المعنى، وليس هو بالبعيد المنال، وصبه في هذا القلب الجميل. أما القاص فينبغي أن يتصور إلى ذلك ذكراً وأنثى، ويتخيل لكل منهما نموذجاً بشرياً خاصاً. وعليه أن يصور زماناً ومكاناً، وموقف وداع، تارة محسوساً تلتفت فيه الأعين، وتارة معنوياً تلتفت فيه القلب. فليس هذا العرض هو نفس البيت ولا أكثر، ولكن العلاقة بينهما كالعلاقة بين الشجرة النامية ذات الزهر والثمر والبذرة الضئيلة»^(٢٣).

هذا عن المقياس الأول الذي اعتمده العقاد في ترتيب الآداب، وهو مقياس الأداء بالمقياس إلى المحصول. أما المقياس الآخر، وهو الطبقة التي يشيع فيها كل فن من الفنون فقد رد محفوظ بقوله:

«يريد العقاد أن يقول: إن القصة تنتشر في طبقة لا يتنازل إليها الشعر، وإذن فالشعر أرقى من القصة. وهذا قول وجيه من الظاهر، ولكنه لا ينطوي على شيء خطير. فمجرد انتشار فن في طبقة لا يدل على شيء ما لم نبحث أسباب انتشاره. فالموسيقى تنتشر في جميع الطبقات حتى بين الأميين، فهل يقال إن النحت مثلاً أرقى منها، لأنه لا يكاد يتذوقه إلا رواد المتاحف؟ ثم ما هي القصة المنتشرة حقاً؟ أليست هي قصة الجريمة والمخاطرة والغرام المتبدل؟ وكل أولئك ليس من القصة الفنية في شيء...»

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٩٥٣.

أجل إن القصة لا تزال أعظم انتشاراً من الشعر. ولكن أكان ذلك لسيئة فيها أم لحسنة؟ إن الخاصة التي تقرأ الشعر الرفيع وتذوقه تقرأ القصة الرفيعة وتشغف بها»^(٢٤).

أما انتشار القصة في طبقات أخرى غير طبقة الخاصة هذه فذلك لحستين معروفتين في ذلك الفن هما «سهولة العرض، والتشويق» كما يقول محفوظ. وليس في هاتين الحستين عيب يجرح الذوق السليم أو يحط بالفهم الرفيع كما يقول أيضاً، فضلاً عما تحويه القصص من قيم إنسانية مثلما يحوي الشعر الرفيع. «فهل يكره العقاد ذلك أو أنه يجب كأجداده كهنة طيبة أن يبقى فنه سرّاً مغلقاً إلا على أمثاله من العباقرة؟!»^(٢٥).

ومع ذلك فهناك أسباب أخرى تفسر انتشار القصة هذا الانتشار الذي جعل لها السيادة المطلقة - كما يقول - على جميع الفنون الجميلة. وأهم هذه الأسباب في رأيه أن عصر العلم الذي نعيش فيه يحتاج حتماً «لفن جديد يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال» وبذلك تكون القصة «شعر الدنيا الحديثة»، فضلاً عن مرونتها واتساعها لجميع الأغراض، مما يجعلها في النهاية «أبرع فنون الأدب التي أوجدتها خيال الإنسان المبدع في جميع العصور».

كان هذا المقال الأدبي آخر ما نشره نجيب محفوظ في الفترة التي حددها الدكتور بدر لبحته في مقالاته وقصصه الأولى (١٩٣٠ - ١٩٤٦). وقد عدّ المقال أهم مقالات محفوظ الأدبية في تلك الفترة. وهذا حكم موضوعي عادل.

غير أن نجيب محفوظ لم ينقطع عن كتابة المقالات ونشرها بعد هذا

(٢٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٩٥٤.

المقال، وإن كان أقل إقلالاً شديداً في الكتابة والنشر على السواء، حتى آخر الفترة التي حددناها لهذا البحث، أي حتى عام ١٩٥٢. ويستوقفنا في مقالاته القليلة جداً في الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٢ مقال قصير كتبه عن رواية على باب زويلة^(٢٦) لمحمد سعيد العريان، وهو ثاني مقال يكتبه عن أصدقائه وأبناء جيله ممن احتفوا برواياته وكتبوا عنها بعد مقاله عن كتاب التصوير الفني في القرآن^(٢٧) لسيد قطب. ومن الملاحظ أنه نشر هذين المقالين بعد نشر العريان وقطب لمقالاتهما عن رواياته كما سنلاحظ في الفصل التالي.

ويبدو هذا المقال القصير الذي نشره محفوظ، عام ١٩٤٧، عن رواية صديقه العريان على شيء كبير من النضج، مثل مقاله الأخير عن القصة عند العقاد. فهو يستهل المقال بقوله:

«للقصة التاريخية أنواع شتى، وإن كان التاريخ يجمعها في جنس واحد. فمنها ما يهدف إلى إحياء فترة من التاريخ يحسم مكانها وزمانها، ويعرض أحداثها، ويقص من أنباء جذها ولها. ومنها ما يحمل من التاريخ إطاراً لقصة خيالية، لا تكاد تلم بحقائق التاريخ إلا في رفق قد يستبيح الجور عليها كثيراً أو قليلاً. ومنها ما يتخذ من التاريخ محوراً يلتقي عنده الماضي بالحاضر، وتدور حوله أحداث الزمان، يكرر آخرها أولها، ويعكس حاضرها ماضيها، فيشيد فلسفة، أو يسوق نقداً، أو يصور مأساة متجددة أبداً يأبى مغزاها أن يتقيد بزمان بعينه».

وبعد هذه المقدمة الواعية أدرج محفوظ رواية على باب زويلة في النوع الأول من القصة التاريخية، وهو إحياء الفترة التي دارت فيها القصة، وإن

(٢٦) مجلة العالم العربي: ١٠ يونيو ١٩٤٧ (تقلاً عن نص نشره نيل فرج بمجلة الدستور في لندن. في ٢١ نوفمبر ١٩٨٨ ص ٤٢ - ٤٣).

(٢٧) الرسالة: ٢٣ إبريل ١٩٤٥.

كان بها - كما يقال - لمسات وصور تقرب أسبابها إلى أسباب النوعين الآخرين. ولكنه عاب على المؤلف جموح خياله في بعض أطرافها ومجافاته للمنطق وطبائع الأشياء في نواح أخرى. ومع أنه امتدح لغة المؤلف الرصينة المتسامية للقوة والبلاغة، ومقدرته على التصوير المؤثر في بعض الفصول، فقد أخذ عليه في أكثر فصول الرواية ميله إلى قص التاريخ بلا تصوير ولا رسم ولا حركة. وانتهى إلى أنه من الصعب تناول فترة قوامها ثلاثون عاماً من عمر مصر في حيز محدود (٣٥٠ صفحة)، وأنه كان من الأوفق لو أن المؤلف اقتصر على تصوير جانب من هذه الفترة الطويلة.

نعود بعد هذا كله إلى دراسة الدكتور عبد المحسن بدر لمقالات محفوظ حتى عام ١٩٤٦. وقد أشار إلى تشاؤم نجيب محفوظ فيما يتعلق بتوظيف المرأة في الحياة العامة على ضوء مقاله «حول موضوع المرأة والوظائف العامة». فقد ذكر محفوظ أن اليوم الذي تتساوى فيه المرأة في الوظائف مع الرجل «بعيد جداً»، وأن منافسة الفتاة للفتى ستؤدي إلى «ازدياد التعطل بين الشباب نتيجة لمزاحمة الفتيات لهم. وفي هذه الحالة يصبحون خطراً على المجتمع»^(٢٨). ومع ذلك لم يضع الباحث هذا المقال بالذات في سياقه التاريخي. فتاريخ نشره هو ١١ أكتوبر ١٩٣٠، أي يوم لم يكن محفوظ قد بلغ التاسعة عشرة، فضلاً عن أن تكوينه المحافظ المعتدل يتسق مع تنبؤه ببعده اليوم الذي تتساوى فيه المرأة بالرجل في الوظائف العامة. فقد مضى على ذلك التاريخ أكثر من عشرين عاماً حتى تمت تلك المساواة بشكل عام بعد ١٩٥٢. ويوم صرح محفوظ برأيه ذاك كانت مشكلة توظيف المرأة في مصر قضية اجتماعية مثارة وسط ظروف الثلاثينات الصعبة التي انتشرت فيها البطالة على نحو مزعج. فليس في الأمر إذن تشاؤم ولا رجعية.

(٢٨) عبد المحسن بدر، مصور سابق، ص ٤٦.

وقد أشار الباحث أيضاً إلى أن مقالات محفوظ الأولى هذه، حتى ١٩٤٦، «يسيطر عليها الطابع الموسوعي»^(٢٩) وليس في هذا الحكم أيضاً ما ينم عن الموضوعية، لأن هذه المقالات تنوعت بتنوع دراسة محفوظ واهتماماته الأدبية والفنية كما سبق أن أشرنا، وكما تشير إليه عناوينها في قائمتها التي أوردها الباحث نفسه. فهي لم تتطرق إلى الموضوعات العلمية البحت، ولا إلى كثير من العلوم الإنسانية مثل الجغرافيا والاقتصاد والإدارة، وإنما دارت حول دراسة محفوظ الجامعية في الفلسفة والاجتماع وعلم النفس، وهوايته للأدب والفن، فضلاً عن أنها لم تتخذ أسلوب الموسوعات في المعالجة مثل الإيجاز والحياد والإحاطة.

أما ما أشار إليه الباحث من نفور نجيب محفوظ في هذه المقالات من الفلسفة المادية وترحيبه بالفلسفة الروحية، أو المثالية بمعنى أدق، فأمر صحيح يؤكد إعجاب محفوظ بالفيلسوف الفرنسي برجسون وفلسفته في الحدس وإعلاء الشعور على العقل، وكذلك يؤكد تفوق الحس الديني عند محفوظ، وحيرته بين الفلسفة والعلم. ومع ذلك كان يجمع إلى هذا كله الميل إلى التأمل العقلي، وفهم الشخصية الإنسانية على أساس قواها المدركة وعلاقاتها بالآخرين، كما لاحظ الباحث^(٣٠).

وقد لاحظ الباحث أيضاً أن المقالات السياسية الثلاث التي نشرها محفوظ عام ١٩٤٣ كانت في تأييد حزب الوفد وبعض زعمائه، مثل نجيب الهلالي الذي كان إعجاب محفوظ به «يكاد يقترب كثيراً من النفاق، فضلاً عن الهجوم على الشيوعية (في مقاله الثالث) وتفضيله الاشتراكية النيابية عليها بحيث «تتحقق مع الحرية الكاملة وتتم بالحوار والإقناع»^(٣١).

(٢٩) المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ٥٤.

(٣١) المصدر نفسه، ص ص ٥٧ - ٥٨.

ثم تأتي مقالاته في الفن والأدب، فيلاحظ الباحث أنها تتدرج في تصاعد مستمر من الضعف والحيادية في العرض إلى القوة والعمق^(٣٢). بل إن «السمة الفكرية العامة التي تسيطر على أفكار كاتبها - حين يبدى رأيه - هي سمة الميل إلى المحافظة، ومحكمة الأدباء أخلاقياً أكثر من محاكمتهم فنياً، ثم اعتبار عالم الأدب والفن عالماً سماًوياً يجب أن يظل بعيداً عن العالم المادي الأرضي الدنس»^(٣٣). وإذا كانت هذه المقالات حافلة بالتعميمات فهي تكشف عن أن ذوقه في الغناء والموسيقى، مثلاً، ذوق محافظ. فعنده أن أم كلثوم لا يدانيها أحد، وأن «كل مطربة مثل أسمهان أو ليلى مراد بالقياس إليها تراب يريد أن يقارن نفسه بالسماء»^(٣٤). وعنده أيضاً أن الموسيقى زكريا أحمد مدع أصيل، في حين أن محمد عبد الوهاب مُعد مُقتبس، وأن «الفن لا يقاس بالقدم أو الحداثة، ولكن بالجمال الذي يخلق فوق معايير الزمن»^(٣٥) كما يلاحظ الباحث في حديث محفوظ عن الكتاب الأوروبيين، وعرضه لأعمالهم أنه «يحكم تاريخ حياة الكاتب أخلاقياً، معتمداً في حكمه على أساسين: الأساس الأول مدى إخلاص الكاتب لفنه، والأساس الثاني مدى إيمانه»^(٣٦).

وهذه كلها ملاحظات لا يعوزها الصواب، ولا يقلل من شأنها قول الباحث في الحكم على نجيب محفوظ إنه مفكر مثالي، يعتقد أن الكائن البشري ذو طبيعتين متناقضتين متعاديتين: طبيعة غريزية حيوانية تقوده إلى الهلاك، وطبيعة روحية مثالية تقوده إلى جنة الأرض. والطريق الوحيد

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٥٩.

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ص ٦٠ - ٦١.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٦١.

للخلاص في مثل هذا التناقض هو - كما يقول الباحث - محاولة قهر الجانب المادي الحيواني الغريزي في الإنسان. فمن يسيطر على غرائزه، ويضبطها، ويسمو عليها يدخل جنة نجيب محفوظ على حد تعبيره^(٣٧). فهذا حكم آخر له سنده - عند الباحث - في الكتابات المحفوظية الأولى، مقالية أو قصصية.

غير أن هذه الملاحظات لا تنفي في النهاية أن نجيب محفوظ كان في تلك الفترة المبكرة يبحث لنفسه عن طريق في الكتابة. والباحث عن الطريق كثيراً ما يدخل في شعاب لا توصل إلى الطريق الأساسية التي يفكر في اتخاذها. ومع ذلك كانت المقالة شِعْباً هداً إلى طريق الرواية، مثلما كانت القصة القصيرة، وإن كانت شِعْباً غير مباشر. فمن الواضح في أعماله الروائية الأولى أنها انتفعت بخبرته في الفلسفة والمنطق والتركيب والتحليل والحنس الجمالي. وكل هذه أمور قامت فيها المقالة بدور المسبر والمختبر. فلما استقر على الرواية بعد ١٩٣٩ لم يعد إلى المقالة إلاّ لمأماً، حين قصرت الرواية في التعبير عن رأيه أو رؤيته. ومن الواضح أيضاً أن انقطاعه عن المقالة في الفترة من أغسطس ١٩٣٦ إلى ٣٠ نوفمبر ١٩٤٣ كان لحساب الرواية، وإن ساعدت عليه الظروف التي أشرنا إليها من قبل.

ومع أن محفوظاً لم يضيف جديداً بهذه المقالات إلى حصيلة أعلام عصره من المقالين، ولا سيما الثلاثة الذين أعجب بهم، فمما لا شك فيه أنه لم يعقد العزم على أن يكون واحداً منهم، ولا أن تكون المقالة أكثر من وسيلة مؤقتة، أو مرحلية، لتوصيل الأفكار والرؤى. وكانت تلك هي حدوده، على الرغم من تنوع موضوعات مقالاته وتعدد مجالها.

(٣٧) المصدر نفسه، ص ص ٦٩ - ٧٠.

٢- أحصى الدكتور عبد المحسن بدر لنجيب محفوظ نحو ٧٤ قصة قصيرة نشرها في الفترة من ١٩٣٢ إلى ١٩٤٦^(٣٨). ودرس هذه القصص دراسة جيدة، وخرج من دراسته لها ببعض الملاحظات والأحكام المهمة.

ومن هذه الملاحظات قوله:

«من الصعب أن يبحث الباحث عن رؤية متكاملة للمؤلف تكشف عنها هذه القصص القصيرة التي قدمها نجيب محفوظ في بداية حياته الأدبية. ويزداد الأمر صعوبة إذا حاولنا تبين هذه الرؤية من نسيج الحكاية التي يقدمها المؤلف. ويبدو أن المؤلف كان يعتقد في هذه المرحلة من حياته الأدبية أن الحكاية التي تستحق شرف حكايتها هي الحكاية التي تحتوي على مفارقة عجيبة ومدهشة»^(٣٩).

وقوله:

«تتجه المفارقات والمفاجآت في أغلب القصص إلى الكشف عن حكمة تقليدية يعرفها الجميع، وتتمثل في طبيعة الدنيا الغرورة التي لا تفاجئك إلا بما يسىء دائئاً»^(٤٠).

يرتب الباحث على ذلك أن الرؤية التي يقدمها محفوظ في هذه القصص عموماً رؤية تقليدية، عامة، متخلقة، أي أنها لا تخص المؤلف وحده بمقدار ما تشيع في قصص العصر على نحو عام. فهكذا كانت القصة في العشرينات والثلاثينات، لم ينج من إطارها الضيق هذا إلا القليل النادر. ولكن الباحث حين وضع في ذهنه روايات نجيب محفوظ الأولى استطاع أن يكتشف فيها بعض الصور والجزئيات الزاحفة إليها من تلك القصص

(٣٨) عبد المحسن بدر، مصدر سابق، ص ص ٤٩٤ - ٤٩٨.

(٣٩) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ١٠٢.

القصيرة الأولى، واستطاع أن يكتشف أيضاً أن بعض هذه القصص «يكاد يكون هيكلاً عظيماً لروايات قدمها نجيب محفوظ بعد ذلك»، مثل قصة «القيء» التي تكاد تعيد علينا قصة محجوب عبد الدايم الانتهازي المدمر في رواية القاهرة الجديدة، مع اختلاف في الدلالة والتفاصيل^(٤١).

وفي هذه القصص أيضاً لاحظ الباحث الحضور المستمر للمؤلف في مقدماته الطويلة، وتعليقاته الختامية، ومخاطباته المباشرة للقارئ، وتفضيله للإنسان المسيطر على شهواته المادية وطموحاته الدنيوية، وإعلائه للمرأة الأم المضحية بكل شيء من أجل إسعاد أولادها.

ولعل أخطر ما يميز هذه المجموعة من قصص نجيب محفوظ الأولى يتمثل في سيطرة الطابع التجريبي كما يقول المؤلف^(٤٢). فهي تكاد في غالبيتها تمثل روايات طويلة اختصرها في قصص قصيرة، وتقوم على المفارقة العجيبة والمدهشة، وسيطرة المؤلف عليها سيطرة كاملة بأسلوب مباشر وخطابي، دون إيجاد رابطة سببية واضحة في الأحداث إلا صيغ الحكاية الشعبية، مثل: ودارت الأيام، وحدث ذات يوم، مرّ زمان، إلخ. وبذلك صار للقصة نمط ثابت يكاد لا يتغير. فهي تبدأ بمقدمة مباشرة على لسان المؤلف، ثم تليها القصة مروية على لسانه أيضاً، وتنتهي بخاتمة تصلها بالمقدمة السابقة، حتى يكاد الجزآن الأول والأخير ينفصلان عن القصة، ويصبحان حلقة بلا ضرورة ولا مبرر. بل إن لغة القصة تقرر ولا تصور، وتحشد أساليب جميلة في ذاتها، تقليداً لطف حسين مرة أو المنفلوطي مرات، دون أن تلتحم ببنية الحدث^(٤٣).

(٤١) المصدر نفسه، ص ١٠٣.

(٤٢) المصدر نفسه، ص ١٠٨.

(٤٣) المصدر نفسه. أنظر ص ص ١٠٩ - ١٢٠.

وهذه كلها ملاحظات سديدة، تنطبق على نجيب محفوظ كما تنطبق على معظم كتاب القصة القصيرة في الثلاثينات . .

في قصة بعنوان «كيدهن»^(١١) يروي نجيب محفوظ عن رجل يدعى جمال ذهني، يحمل رتبة «بك»، ويقتني زوجة حسناء وثروة طائلة وصحة ومركزاً فضلاً عن «أربعة من الأبناء كالورود صحة وجمالاً» على حد تعبير القاص. ويرغم هذا كله جلس جمال بك يوماً في داره بشارع السرايات في القاهرة مكفهر الوجه قلق النظرات. وعند هذا الحد يضيف الكاتب: «فالناظر إليه يأخذه العجب من ذلك. ولا سبيل إلى إبطال العجب ما لم نلم بماضيه، لأن حاضر الإنسان يقع غالباً من ماضيه موقع النتيجة من المقدمات، وإن كانت لا تدعم العلاقة بينهما في الحياة بما تدعم به في المنطق من الضرورة والأحكام. ومهما يكن من الأمر فقد كان ماضي صاحب العزة حافلاً بالشباب المرح السعيد والعمل النزيه والذكاء الوقاد والمغامرات التي تجعل من الشباب ديوان شعر غنياً بالذكريات العذبة لأنه كان من الرجال القليلين الذين يصادفهم أجمل التوفيق وأسعده في دنيا النساء».

وسوف نلاحظ تأثر محفوظ الواضح بفكرة التطور كما عبر عنها في أول مقال نشره. فالحاضر هنا نابع من الماضي كما يقول. ولكن هذه ليست القضية، ولا هي أيضاً تتمثل في تسلل الإنشائية إلى أسلوبه، ولا هي أخيراً ذلك الاستطراد غير الضروري فنياً في الحديث عن بطل القصة، وإنما هي - في الأساس - تلك الحكائية المسيطرة على القصة، وذلك التعبير الخارجى عن حركتها. فالكاتب يمضي بعد التقديم السابق لبطله في بيان ماضي الرجل وعزوفه عن الزواج، ثم سقوطه فريسة الإعجاب - في سن الخامسة والأربعين - بينت في العشرين، تزوجها وأنجب منها الأولاد

(٤٤) راجع عدد: ١٥ يناير ١٩٣٩ من مجلة الرواية، ص ص ٢٠ - ٢٦.

الأربعة، ثم أُحيل إلى التقاعد كي تبدأ متاعبه. وأهم هذه المتاعب جاره الضابط الشاب الذي شعر إزاءه بالغيرة. ومن الطبيعي - والحال هذه - أن تتفاقم الغيرة حتى يتحول الزوج إلى عطيل آخر، فيلازم زوجته كظلها. وحين تشعر الزوجة بوطأة الملازمة والمراقبة تبدأ في الكيد له، فترهقه أشد الإرهاق في تتبعها. وذات يوم تدخل محلاً كبيراً وسط القاهرة في الوقت الذي انتظرها هو خارج المحل، فتعمد أن تخرج من باب آخر خلفي إلى بناية مواجهة حيث تختفي عنه. وعندئذ يتبعها، ويظن أنها دخلت محل إحدى الخياطات في البناية المذكورة، فيدخل وراءها، ولكنه لا يجدها. ثم يعرف من بواب البناية أن لها ثلاثة أبواب، فيعود إلى سيارته ملوماً محسوراً. وحين يهيم بفتح باب السيارة يفاجأ بأن الزوجة قابعة بداخلها، وهي على مضض الانتظار.

سارت بهما السيارة وقد صدقت نيته على أن يخلو بيته من هذه الزوجة المشاكسة. ومع ذلك ساورته هموم الوحدة التي تنتظره إذا طلقها ثم تنتهي القصة بهذا التساؤل: «وهل تزوج يوم تزوج إلا إشفاقاً من أن يلحقه الكبر وهو وحيد فيعاني مرارة الشيخوخة ووحشة الوحدة؟».

وإذا كانت الحكائية أفست هذه القصة فقد ساهم معها التعبير عن حركة الأحداث من الخارج، على لسان الراوي التقليدي الذي يتدخل، ويؤخر، ويقدم، على هواه، ويصوغ الحكاية كما يصوغ المقال.

في قصة أخرى بعنوان «ليلة الغارة»^(٤٥) يعالج محفوظ هموم الحرب العالمية الثانية، ووطأة الغارات الألمانية على سكان القاهرة. ويستهل القصة بقوله: «سيذكر أهل العباسية ليلة منتصف سبتمبر ما نبضت لهم قلوب. وسأذكرها خاصة كأشدهم ذكراً لها. ولا عجب فقد امتحنا تلك الليلة

(٤٥) مجلة الثقافة: ٣ فبراير ١٩٤٢، ص ص ٢٤ - ٤٦.

بتجارب الرعب والفزع . وابتلينا برؤية الموت سافراً . وأحاط بنا جو الظلام والوحشة . وكانت القاهرة قد ألقت أن تستقظ في جوانب متباعدة من الليل على عويل الإنذار بالغارات ، متقطعاً ، منذراً بالشر ، ومتصلاً مبشراً بالسلام : ثم وقعت غارات الإسكندرية المفجعة ، وترامت بها الأخبار ، فحمل توقع الشر الناس على الأخذ بأسباب الحذر من اللجوء إلى المخايء العامة أو المخايء الخاصة أو الأدوار التحتية . وانقضت الليالي بسلام فاطمأنت النفوس ، وتراخت عن الحذر ، ولم تعد الحجرة التي أعدتها لاستقبال سكان بيتنا تستقبل أحداً منهم ، ولبثت خالية بتأثيرها السوداء الكثيفة ونورها الأزرق الخافت . فلما كانت الليلة المشئومة استيقظت كالعادة بعد منتصف الليل على صفارة الإنذار .

هذه فاتحة مقال لا قصة قصيرة ، ولكن هكذا كان كثير من القصص يفتح عندنا في تلك الفترة من أوائل الأربعينات . ثم تلا الفاتحة استطراد الراوي ، فقال إنه سمع صوتاً من الحجرة المجاورة ينبهه إلى أزيز طائرة سرعان ما أحس بها فوق البيت ، ففتح غرفة الاستقبال لسكان البناية ، فجاءه شيخ متقاعد وزوجته ، ثم وقع انفجار مروع تلاه ثان وثالث ورابع حتى انقلب الجو إلى جحيم ، فصرخت زوجة الشيخ مطالبة بالانتقال إلى مخبأ البناية ، ولكن زوجها رفض وسط تعالي صراخ الناس في الشوارع وضحكات جنونية انتابت سيدة تحمل طفلاً كانت قد هاجرت به من الإسكندرية بسبب اشتداد الغارات عليها . وبعد نصف ساعة ساد السكون ، ولكنه لم يلبث طويلاً فقد عوت المدافع وأعقبها انفجار شديد «دُكَّتْ له الدنيا دكّاً وزلزلت زلزلاً» كما يقول الراوي الذي لم يدر ما حدث بعد ذلك سوى أن الأرض صدمت وجهه ، وزكمت أنفه رائحة البارود ، واستولى عليه القنوط والاستسلام الغريب حتى انطلقت صفارة الأمان . ومع انطلاقها هاج الجميع وماجوا من الفرحة ، «واندفع الناس في الثرثرة

من غير حساب، لولا أن قطع علينا فرحنا - كما يقول - سماع صرخة أليمة، فإذا بالسيدة التي تحمل الطفل تصرخ وتشير إلى رأسه، فإذا وسط الرأس فجوة يتدفق منها الدم كالنافورة» فجنت المرأة، وعبثاً أرسلوا في طلب الإسعاف، والشيخ غير مصدق، والراوي لا يدري لماذا تركت الشظية الجميع واختارت رأس الطفل. ثم أنهى القصة بقوله: «وهكذا انتهت الغارة في مخبئنا الخاص. لقد كانت تلك الليلة تجربة قاسية، ابتليت بها قلوبنا ومشاعرنا. وكان ختامها مأساة تلك الأم التي ذبح وحيدها في حجرها».

وما كانت القصة - كما رأينا - بحاجة إلى تلك السطور الأخيرة التي تشبه سطورها الأولى في التقرير والتفسير غير المطلوبين، ناهيك عن الإنشائية وعدم تبرير المواقف تبريراً فنياً.

ومع أن نجيب محفوظ فطن إلى ضعف أمثال هذه القصة، فلم يضمها إلى مجموعته الأولى همس الجنون، ثم عدل بعض القصص حين ضمها إلى هذه المجموعة^(٤٦)، فقد أتاحت له سنوات الحرب قصة جيدة، عُدّها الدكتور بدر مع قصة «الثلث» أكثر قصص مجموعته تلك جودة، بسبب طبيعة المفارقة فيها والأسلوب المركز في عرضهما، وإن كانتا لا تخلوان من الآثار السلبية مثل المقدمات والتدخلات التبريرية^(٤٧).

أما هذه القصة الجيدة التي نعدّها خير ما في مجموعته تلك فعنوانها «بذلة الأسير»^(٤٨)، وهي من أجود القصص القصيرة التي كتبت عن الحرب وعبثية آثارها. وتدور حول بائع سجائر متجول يقف على رصيف محطة مدينة

(٤٦) من أمثلة هذا التعديل قصة «الأراجوز المحزن» التي نشرها بمجلة الرواية عام ١٩٣٩، ثم غير عنوانها في المجموعة إلى «حياة مهرج».

(٤٧) عبد المحسن بدر، مصدر سابق، ص ١٤١.

(٤٨) الرسالة: ١٩ يناير ١٩٤٢، ص ص ٨١ - ٨٢.

الزقازيق في انتظار القطارات المارة بها حتى يبيع ما معه . وعند ذاك يتوقف قطار يحمل مجموعة من الأسرى الإيطاليين تحت حراسة إنجليزية مسلحة . ويتقدم البائع لتجربة حظه ، ولكنه لا يجد نقوداً مع الأسرى الذين يعرضون عليه قطعاً من ملابسهم مقابل السجائر ، فلا يملك إلا الرضوخ للثمن الغريب . ثم يرتدي هذه القطع حتى يبدو «جندياً إيطالياً كاملاً» ، وهو يمني نفسه بالعودة إلى محبوبته التي عيرته بفقره . وفجأة تقع عينا الحارس الإنجليزي عليه ، فيظنه أسيراً يزعم الهرب ، فيدعوه إلى الصعود . ولما لم يفهم البائع ما كان يعنيه الحارس ، والقطار يوشك على الرحيل ، يطلق الإنجليزي رصاصة من بندقيته فيردي البائع المسكين قتيلاً في الحال .

ولعلنا نتساءل: لماذا ندر ظهور النماذج الجيدة من القصة القصيرة في تلك الفترة؟ ولماذا انعكس ذلك على قصص محفوظ التي بلغت ٧٤ قصة حتى عام ١٩٤٦ ، إلى درجة أن الجيد منها لم يتجاوز قصة أو قصتين؟

أغلب الظن أن محفوظاً لم تكن أمامه - في تلك الفترة - نماذج عملية ناضجة فنياً ، ولا كان يستطيع - فيما يبدو - أن يتبين النضج فيما ترجم من القصص . وكانت الترجمات ذاتها قليلة ونادرة فيما يتعلق بكتاب مثل موباسان وإدجار ألن بو وتشيكوف عن طوروا القصة القصيرة في أوروبا وأمريكا ، وانضجوها فنياً وفكرياً . ولم تبدأ هذه الترجمات في الاطراد إلا في النصف الأخير من الثلاثينات ، حين شرعت المجلات الحديثة الظهور وقتها (الرسالة ، مجلتي ، الرواية) في نشر نماذج ناضجة نقلاً عن هؤلاء الكتاب وغيرهم .

ومن جهة أخرى خلت الساحة الأدبية وقتها من النقد الأدبي ، نظرياً وتطبيقياً على السواء ، فيما يتعلق بالقصة القصيرة . فقد شغل النقاد أنفسهم بالشعر أكثر مما شغلوا بالنثر . بل كان مصطلح «القصة» ذاته غائماً وفضفاضاً

عند محرري المجلات وكتابتها سواء بسواء. فكانت المسرحية تسمى قصة أو رواية، وكانت الرواية تسمى قصة، والقصة القصيرة تسمى قصة، وهكذا بغير حدود ولا تمييز، حتى عند نجيب محفوظ نفسه. ففي مقاله عن «مسرحية البيت الكسير الفؤاد» (١٩٣٣) نجده - من أول المقال إلى آخره - يستخدم كلمة «قصة» في وصفه للمسرحية والحديث عنها.

غير أن هذا الموقف بدأ في التغير مع ظهور المجلات الثلاث المذكورة، ولا سيما الرواية التي ظهرت عام ١٩٣٧. فسرعان ما أصبحت صفحات هذه المجلات أشبه بورشات الترجمة في الجامعات الأميركية. وعن طريق مجلة الرواية - أكثر من سواها - بدأت أسماء موباسان وبيوتشيكوف وجوركي - وغيرهم - في اللمعان، ابتداء من عددها الأول، في أول فبراير ١٩٣٧، الذي ترجم فيه صاحبها ومحررها، أحمد حسن الزيات، قصة «في ضوء القمر» المشهورة لموباسان. ثم جاء على الرواية وقت كانت تنشر فيه لموباسان أو تشيكوف قصتين مترجمتين في العدد الواحد، كما حدث في شهري أغسطس وسبتمبر ١٩٣٩^(٤٩).

وعن طريق الترجمة بدأ احتكاك كتاب القصة القصيرة - ومنهم نجيب محفوظ - بأرقى ما وصلت إليه في أوروبا، وإن كان تأثير الترجمة بطيء المفعول. فليس من الغريب، ولا من قبيل المصادفات، أن يتطور الإنتاج المحفوظي من القصة القصيرة، ابتداء من عام ١٩٣٧ نفسه الذي ظهرت فيه الرواية. وكان محفوظ من كتابها، ابتداء من عددها الثاني عشر في ١٥ يوليو ١٩٣٧.

يؤيد ذلك ما لاحظته الدكتور بدر من أن نجيب محفوظ انتقى قصص مجموعته همس الجنون من رصيده المنشور في الفترة من ١٩٣٧ إلى

(٤٩) أنظر كتابنا: المجلات الأدبية في مصر، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٧٤.

١٩٤٦، أي أنه تخطى فترة بداية نشره لقصصه الممتدة من ١٩٣٤ إلى منتصف ١٩٣٧، حتى أنه «أعاد نشر القصص بنصها دون تعديل كبير مما يتضمن حكماً غير مباشر على القصص المختارة والقصص التي لم تنشر»^(٥٠)، أي التي لم تخضع للانتقاء النهائي. وإذا كانت قصصه التي كتبها في تلك المرحلة، عموماً تدور حول محاور ثلاثة، هي القصة الخبر، وقصة المفارقة العجيبة والمدهشة، والقصة الوعظية كما يقول الباحث، فإن قصص همس الجنون تدور حول قصة المفارقة والقصة الوعظية، وتهمل - أو تكاد - قصة الخبر، كما يقول أيضاً^(٥١).

وهكذا تطورت البدايات المحفوظية في القصة القصيرة، وجاءت مجموعة همس الجنون، التي لم تظهر قبل عام ١٩٤٦ كما لاحظ الباحث، فضمت خير ما كتبه صاحبها ونشرة حتى ذلك العام. فهي تضم ٢٨ قصة قصيرة، أي أن محفوظاً أسقط من حسابه نحو ٤٦ قصة منشورة. وأغلب الظن أنه لم يرض عما أسقطه أو يقنع بمستواه الفني المحدود عامة، والمتدني في كثير من نماذجه.

من حق نجيب محفوظ أن يفعل هذا بالطبع، ولكن ذلك لا يدخل في حساب الباحثين. فمن حق البحث على هؤلاء أن ينقبوا، وأن يظهروا الكامن والمجهول، كما فعل الدكتور بدر، وكما فعلنا هنا، وكما سيفعل آخرون في المستقبل. ومع ذلك تظل القيمة النهائية لما استبعده محفوظ من قصصه قيمة تاريخية. وتظل هذه القيمة التاريخية متعلقة بتطور القصة القصيرة في أدبنا بوجه عام، وتطورها في أدبه بوجه خاص.

٣ - لم يكتب نجيب محفوظ المقالة أو القصة القصيرة وحدها خلال تلك

(٥٠) عبد المحسن بدر، مصدر سابق، ص ١٢١.

(٥١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الفترة الباكرة من حياته، ولكنه جرب قلمه في الترجمة أيضاً، فظهر اسمه على كتاب صغير بعنوان «مصر القديمة» من تأليف إنجليزي يدعى جيمس بيكي J. Baikie. وكان محفوظ وقتها لا زال طالباً بكلية الآداب. ويبدو أن الكتاب الإنجليزي الأصلي كان في حوزة سلامة موسى، وأنه شجع محفوظاً على نقله إلى العربية، فقد نشر ضمن مطبوعات المجلة الجديدة، وكان موسى يهديه إلى قراء المجلة مقابل احتجاجها شهرين في السنة على عادة المجلات الثقافية الشهرية في ذلك الحين. ومع أن الكتاب لا يحمل تاريخاً للنشر فأغلب الظن أنه ظهر عام ١٩٣٢، أي قبل تخرج محفوظ من الجامعة.

ونظراً لعدم تمكننا من التوصل إلى النص الأصلي للكتاب بالإنجليزية، فليس من الممكن مقارنة الترجمة على أصل غائب، أو معرفة ما إذا كان المترجم أنجز الترجمة كاملة أو ملخصة أو مع شيء من التصرف. ولكن إحدى مقالات محفوظ في الأربعينات ربما تلقي ضوءاً على ترجمته لذلك الكتاب، وهي مقالة قصيرة كتبها في صورة تعليق على ترجمة محمود محمود لكتاب وسائل وغايات للكاتب الإنجليزي ألدوس هكسلي.

نشر محفوظ تعليقه عام ١٩٤٥ في باب البريد الذي كانت تحتفي به مجلة الرسالة، وجعل عنوانه «حول ترجمة كتاب». وفيه ناقش مبدأ «روح الأمانة» التي ينبغي أن يأخذ المترجم بها نفسه، متوخياً الدقة البالغة في نقل روح المؤلف وأفكاره كي يحسن التعريف بالمؤلف وكتابه، ويعطي القارئ حقه من الثقافة والاحترام» ثم استطرد معلقاً على هذا المبدأ فقال: «هذا مبدأ هام لا يجوز أن يغيب لحظة واحدة عن انتباه المترجمين، فليس المترجم مطلق الحرية في التصرف فيما يترجم» وكان مترجم الكتاب قد أوجز بعض

(٥٢) الرسالة: ٦ أغسطس ١٩٤٥، ص ٨٥٠. وقد دافع المترجم عن عمله، وبرره، في عدد ٢٠ أغسطس، ص ص ٩٠٥-٩٠٦.

الفصول الأخيرة من الكتاب، ولخص بعضها الآخر، لأنه - كما قال في مقدمته - وجد أن المؤلف كان في تلك الفصول «هذاماً أكثر منه مُنشئاً». ولكن هذا أحق نجيب محفوظ، وعدّه تحايلاً، وعبثاً، واستعلاءً على القارئ. واختتم تعليقه الغاضب بقوله: «كلمة واحدة فيما ترجمة صادقة، أو لا ترجمة على الإطلاق. ولیمحق عهد الوصاية إلى الأبد».

ويبدو من روح هذا التعليق الغاضب وتشديده على الأمانة المطلقة في الترجمة أن محفوظاً طبق المبدأ على نفسه حين ترجم كتاب بيكي المذكور، أو كان قريباً منه على الأقل، غير أن محاولته المبكرة في الترجمة هذه لم تتكرر بعد ذلك على أي حال. ويبدو أنها تمت كعامل مساعد في الإحاطة بتاريخ مصر القديم الذي شغل محفوظاً في تلك الفترة، وأوحى له برواياته الثلاث الأولى.



تلك هي الدروب التي سار فيها نجيب محفوظ في بحثه عن الطريق المستوعبة لطموحه. وحين بدأت هذه الطريق في الوضوح أمام ناظره، وتحت قدميه، منذ ظهور أولى رواياته في سبتمبر ١٩٣٩ لم يفقد صلته تماماً بالمقال ولا بالقصة القصيرة، في حين انقطع نهائياً عن الترجمة فكان الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩ كانت فترة البحث عن الطريق في حياته الأدبية، فلما وضع قدميه عليها خفف كثيراً من خطوه على درب المقال ودرب القصة القصيرة، وانقطع عن درب الترجمة.

ولا نعتقد، مما مرّ بنا، أن محفوظاً كان - في الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ - جاداً في السير على درب المقال والقصة القصيرة، قدر جدّه في السير على طريق الرواية. ولا نعتقد أيضاً أنه وجد صدى إيجابياً علنياً لسيره على درب المقال والقصة القصيرة أكثر من تشجيع محمري المجلات والصحف التي نشرت له. وما كان ذلك التشجيع مكتوباً أو علنياً. ولكن الحال ما لبثت أن اختلفت حين بدأت أولى خطواته على طريق الرواية.

الفصل الثاني الطريق

عندما ولد نجيب محفوظ في ١١ ديسمبر ١٩١١ كانت الرواية العربية تنهياً لتوديع مرحلة الطفولية التي استمرت منذ عام ١٨٧٢ تقريباً. ففي ذلك العام ظهرت في القاهرة أول رواية مؤلفة بعنوان قصة فؤاد ورفقه محبوبته لكاتب مغمور يدعى نخلة صالح^(١). وفي عام ١٩١٣ ودعت الرواية العربية طفولتها، واستقبلت مرحلة المراهقة. ففي ذلك العام ظهرت رواية زينب لكاتب غير مغمور، هو محمد حسين هيكل. ثم استمرت مرحلة مراهقة الرواية إلى أن أنهاها نجيب محفوظ قبيل نهاية الفترة موضوع بحثنا، أو على التحديد في عام ١٩٤٩، الذي ظهرت فيه روايته بداية ونهاية. وكانت هذه الرواية - كما سنرى - بداية مرحلة رشد الرواية العربية ونضجها، ونهاية مرحلة مراهقتها التي استغرقت نحو ٣٦ عاماً، مقابل نحو ٤١ عاماً استغرقتها مرحلة الطفولة.

وقد كان من طبائع الأمور في مجتمع لا يعرف الرواية - على النحو الذي عرفته أوروبا - أن يبدأ الاحتكاك بهذا الجنس الأدبي الطارئ عن طريق

(١) أوردها المستعرب الهولندي ج. بروجمان. وذكر أنها تقع في ٤٨ صفحة، أشبه بالقصة القصيرة. وتدور حول حكاية غرام تتخللها مقتطفات من الشعر العربي القديم. راجع:

J. Brugman: An Introduction To The History of Modern Arabic Literature in Egypt. Leiden. E. J. Brill. 1984. P 207.

الترجمة، وأن تسعى الترجمة إلى تقديم نماذج من الرواية الأوروبية. ولكن غياب الوعي بحركة تطور الرواية الأوروبية في النصف الأخير من القرن الماضي أدى - بالضرورة - إلى التخطي في اختيار النماذج الأوروبية الجديدة بالترجمة. وكانت نتيجة التخطي والعشوائية في الاختيار أن سبق الذوق الشخصي النضج الموضوعي، وتغلبت المصادفة على التخطيط، فجاء فنيلون Fénelon الذي ترجم له رفاة الطهطاوي وقائع تليماك عام ١٨٥٠ (نشرت عام ١٨٦٧) قبل بلزاك الذي لم يترجم له أحد شيئاً حتى نهاية القرن. وكذلك الحال مع زاكون Zaccone الذي ترجم له أديب اسحق وسليم نقاش الانتقام ونشراها عام ١٨٨١. فقد سبق هيجو الذي لم يظهر اسمه على نص مترجم قبل عام ١٨٨٨، وهكذا.

ارتبطت هذه البداية العشوائية في الترجمة بالأدب الفرنسي لأسباب ثقافية بحتة، خلاصتها أن الطهطاوي وتلامذته، والمهاجرين من أبناء الشام، كانوا جميعاً يجيدون الفرنسية، إن لم يكن بعضهم عاش في فرنسا زمناً. ولكن هكذا أيضاً كانت بدايات الترجمة من الأدب الإنجليزي والأدب الروسي فيما بعد. فالتريق واحدة عند عشوائية الاختيار، ناهيك عن الأمانة المعطلة عند النقل، والحشو الفارغ عند التعبير^(٢).

ومع أن بيروت توسعت في الترجمة وقتها فقد ظلت ترجمة الروايات قليلة بوجه عام، مثلما قل الاقتباس والتأليف على أي حال طوال النصف الأخير من القرن الماضي. وسيطر عليها معاً الطابع الأخلاقي التعليمي الوعظي، ابتداءً من رواية الأمانى والمنع - حديث قبول وورد جنة التي وضعها محمد عثمان جلال ونشرها عام ١٨٧٢ عن رواية بول وفرجيني للفرنسي برناردين سان بيير، وهي نفسها ترجمها فرح أنطون، ثم مصطفى لطفي المنفلوطي في الربع الأول من هذا القرن، وإلياس أبوشبكة في الربع

Ibid. PP 216 - 218.

(٢)

التالي . وهذا دليل آخر على تغليب الهوى الشخصي ، إن لم يكن دليلاً على التخبط وتبديد الطاقة .

غير أن تيارى الترجمة والاقتباس كانا متعاونين إلى درجة الاختلاط ، كما هو واضح في محاولات عثمان جلال والمنفلوطي من بعد . ولم يكن الاقتباس مجرد تغيير اسم أعجمي باسم عربي ، ولا مجرد نقل بيئة باريس إلى بيئة القاهرة أو بيروت ، وإنما كان أيضاً التصرف في الترجمة ، بالحذف والزيادة ، حسبما اقتضى الحال . وهذا ما يوضحه يعقوب صروف عام ١٩٠١ في تقديمه لترجمة رواية أمينة ، التي ألفتها أميرة شرقية على حد قوله ، ثم نقلها هو إلى العربية عن أصلها الإنجليزي . فهو يقول : «وقد أشرنا إلى هذه الرواية حين صدورها ، وطالبنا كثيرون بنقلها إلى العربية ، فرأينا أن نلبي الطلب الآن ، غير مقيدين بما كتبه المؤلفة ، بل متصرفين فيه حسب مقتضى الحال»^(٣) . فلم يكن من السهل إذن أن يتم النقل والترجمة بأمانة ، لا لافتقار المترجمين إلى أدوات النقل ولغته ، وإنما لافتقار المجتمع نفسه إلى أدوات التعامل مع ذلك الجنس الأدبي الجديد ، وعدم استقرار فهمه للرواية ووظيفتها الاجتماعية ، مما انعكس أثره على التأليف بالطبع ، وعطل نموه ، وأطال طفولته .

ولعلنا نتساءل عن سر عدم استقرار فهم الرواية ووظيفتها الاجتماعية ، فلا نجد أمامنا - في النصف الأخير من القرن الماضي - سوى ذات الدعوى التي مرت بها أوروبا عند نشأة الرواية الحديثة في آدابها ، أي دعوى الخطر على الأخلاق والأعراف الاجتماعية .

لقد لخص محمد عبده هذه الدعوى بصورتها العربية في مقال نشره عام ١٨٨١ بجريدة الوقائع المصرية ، وكانت - وقتها - جريدة عادية مثل

(٣) مجلة : المقتطف . فبراير ١٩٠١ ، ص ١٤٥ .

غيرها من الجرائد، بالإضافة إلى صبغتها الرسمية. وكان محمد عبده نفسه محررها وموجه الرأي فيها، فكتب مقالته بعنوان «الكتب العلمية وغيرها»^(٤). واستهله بقوله: «تنقسم المؤلفات المتداولة في أيدي المصريين إلى أقسام متفاوتة بتفاوت آميال المطالعين» ثم تحدث عن هذه الأقسام، وقال إن منها الكتب النقلية الدينية، والكتب العقلية الحكمية، والكتب الأدبية، وكتب الأكاذيب الصرفة، مثل السير الشعبية التي يعرفها بأنها «تاريخ أقوام على غير الواقع»، وكتب الخرافات التي تعالج السحر والشعوذة والكيمياء الكاذبة.

وعرف محمد عبده الكتب الأدبية بقوله:

«هي ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار، وتهذيب الأخلاق. ومن هذا القليل كتب التاريخ، وكتب الأخلاق العقلية، وكتب الرومانيات، وهي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل، ككتاب كليلة ودمنة، وفاكهة الخلفاء، والمرزبان، والتليماك، والقصة التي تترجم في جريدة الأهرام، وغيرها من بقية المؤلفات. وهذا القسم كثير التداول في المدن والثغور، ويكثر في أبناء وطننا وجود البارعين فيه المشتغلين بدراسته، العاكفين على مطالعته»^(٥).

ومع أن محمد عبده استخدم مصطلح «الرومانيات»، من «رومان» Roman الفرنسية بمعنى رواية، فقد عدَّ الرواية أداة لتنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق، شأنها شأن كتب التاريخ والأخلاق. وحدد غايتها في تعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل.

(٤) الوقائع المصرية: ١١ مايو ١٨٨١، نقلًا عن محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الإمام، ج ٢، ط ٢، مطبعة المنار، القاهرة، ١٩، ص ص ١٥٣ - ١٥٧.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٥٤.

ولكنه لم يقصرها على الحديث المنقول عن أوروبا مثل وقائع تليماك، وإنما ضم إليها ما تركه العرب القدماء في تراثهم من كتابات أو مترجمات قصصية، ومقامات، ونوادر. وبذلك وضع القصص - كجنس أدبي - في باب الأدب الهادف إذا صح هذا التعبير المعاصر، وجعل لها التزاماً اجتماعياً وآخر أخلاقياً. ومن هذه الناحية يمكن أن نعهده من رواد الدعوة إلى الالتزام - في أدبنا الحديث - بمعناه الاجتماعي والأخلاقي.

غير أن محمد عبده لم يكتف بهذا التصنيف لما يقرؤه الناس في عصره، وإنما اتخذته تمهيداً - على حدّ قوله - للإشارة إلى ما استنتته الحكومة - وقتها - من لوائح مقيدة لطباعة الكتب، وصدور الأوامر بالألا يطبع كتاب في إحدى المطابع إلا بعد الحصول على رخصة تميز الطبع، حتى يتم الحجز على ما يخل بالديانة أو السياسة. «وكان يصرح بطبع غير ذلك من أصناف القسمين الأخيرين (هما كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات) على أنها ليسا مما يخل بالدين، ولا بما يناقض السياسة، ولذلك كثر طبع الكتب في هذين القسمين، حتى انتشرت في سائر جهات القطر، واشتغل بمطالعتها كثير من الأهلين... ونجم عن ذلك انغماس الغالب في ظلم الجهالات، وانحطاطهم عن درجة الكمالات، وهذا من أضر المؤثرات في تأخر البلاد وبقائها في حفر الهمجية والإخشيان»^(٦) وبناء على هذا صدرت أوامر نظارة الداخلية - كما يقول - بالحجر على طبع الكتب المضرة بالعقول، المخلة بالأداب، وهي كتب القسمين الأخيرين.

ويضيف عبده:

«فمن كانت رغبته متجهة إلى كتب (أبوزيد) وما معها من الكتب، كعنتر عبس وغيرها، أن يستبدلها بكتب التاريخ الصحيحة، كتاريخ

(٦) المصدر نفسه، ص ص ١٥٥ - ١٥٦.

المسعودي وتاريخ (إظهار أنوار الجليل) لحضرة رفاعة بك، وتاريخ الكامل لابن الأثير، وتاريخ الدولة العلية، وكتب القصص الأدبية المترجمة في أعداد الأهرام، والقصة التي طبعت في مطبعة العصر الجديد، وهي المعنونة بالانتقام، وغيرها من بقية الرومانيات العربية الأصل ككتاب (كليلة ودمنة) وما مثلها من الكتب التي جعلت على السنة الطيور والحيوانات. وعلى من كانت فيه بقية من حب كتب الخرافات المعبر عنها بالريحاني أو غيرها من كتب الوفق والتنجيم أن يقلع عنها، ويشغل نفسه بما يرى منه الفائدة^(٧).

لقد استبعد محمد عبده - كما يتضح من حديثه - الرومانيات، أو القصص، من قائمة المحظورات المضرة بالأخلاق والتربية، ولكنه ساوى بين السير الشعبية، التي نعتها نحن اليوم من الأدب الجاد، وبين كتب السحر والتنجيم. ومع أنه انطلق في تصوره للقضية من نقطة محاربة التعلق الشعبي بالخرافات، فالنهاية التي انتهى إليها تصب في مجرى التعامل مع الرواية بصفاتها شكلاً أدبياً غير قائم بذاته، وأداة لغايات أخرى غير الفن والمتعة الفنية. وإذا كان ذلك المجرى اجتماعياً، تسنده مواضع دينية وأخلاقية، وتحميه إجراءات ولوائح تشريعية، فقد حفرت النخبة المتعلمة، أو من نسميهم بقيادة الرأي العام، مثل محمد عبده.

ولكن محمد عبده لم يكن وحده في هذا المجال، ولا كانت مصر وحدها صاحبة التنبيه على التعامل الاجتماعي مع الرواية، وتوظيفها في غايات التعليم والتثقيف والتهديب. وإذا كان عبده رجل فكر ورجل دين في آن واحد، فقد شاركه رؤيته الاجتماعية للرواية بعض أرباب الفكر من غير رجال الدين. فبعد أقل من عام على ظهور مقاله ذاك نشر محرر المقتطف كلمة حول الموضوع في بيروت قبل انتقاله إلى القاهرة. وفي هذه الكلمة

(٧) المصدر نفسه، ص ١٥٦.

بعنوان «ضرر الروايات والأشعار الحية» قال يعقوب صروف بغير توقيع:

«لو استقرينا قلق الشبان والشابات لوجدنا أكثره مسبباً عن الحب الباكر الناتج من قراءة الروايات والأشعار الحية، فإن الشاب إذا قرأ رواية حية جعل يستغنى كل فرصة لقراءة ما شاكلها من الروايات، فيضيع وقته سدى، ويفسد ذوقه، ويهمل واجباته. وقد يتعلق بحبال الحب الباكر، وليس له من نفسه رادع يردعه، فيصرف شبابه في ما يوقعه في الندم أخيراً. وما قيل في الشبان يقال في الشابات. ولذلك يجب على كل الذين يعتنون بتربية الأولاد أن لا يسلموهم إلا الكتب التي تربي عقولهم وآدابهم خير تربية، وأن لا يسلموهم كتباً فيها شيء مما يفسد الأخلاق ويطوح في الهوى، مهما كان قليلاً، لأن درهماً من السم يميت ولو كان في رطل من الدسم. فإذا رُبُّ الولد على قراءة الكتب المفيدة، والبحث في المواضيع النافعة التي تلذ للعقل، وتربي القوى العقلية والأدبية لم يجد وقتاً لقراءة الروايات الباطلة، ونحوها يفسد الأخلاق. وهذه المسئلة من أدق المسائل وألزمها. ويجب على الآباء والمعلمين وغيرهم من المعتنين بالأولاد أن يتبهاوا إليها حق الانتباه، وأن لا يسلموا الولد شيئاً من الكتب والروايات والأشعار العشقية المهيجة للشهوات، الخالية من تهذيب الأخلاق، لأن الطبع ميال إلى قراءة هذه الكتب والتضرر بها إن تعلق بها قبل أن تتقوى القوى الأدبية والعقلية تقوياً يردعه عن هواه، ويكبح جماح عواطفه»^(٨).

ومن الواضح أن صروف، الذي كتب هو نفسه روايات حية فيما بعد، لا ينطلق من نقطة محاربة الخرافات التي انطلق منها محمد عبده، وإنما انطلق من نقطة الضرر الأخلاقي والتربوي لروايات الغرام والعشق التي أقبلت الصحف اللبنانية على ترجمتها ونشرها في ذلك الوقت. ولكنه أيده

(٨) المقتطف: أغسطس ١٨٨٢، ص ١٧٤.

ضمناً في دعوته إلى أن تحمل الرواية رسالة تثقيفية تهيئية، وإن لم يؤيده في منع طبع ما يخل بهذه الرسالة.

كانت نتيجة هذه الدعوة إلى الرواية الملتزمة إيجابية على أي حال. فقد استجاب إليها المجتمع والأدباء معاً. وخرج من هذه الإستجابة اتجاه معين ما لبث أن هيمن على التأليف الروائي بشكل عام طوال أكثر من نصف قرن بعد ذلك، وهو الاتجاه الاجتماعي التعليمي، سواء أخذ مادته من التاريخ مثلما فعل سليم البستاني في لبنان، وجميل نخلة المدور وأحمد شوقي وجرجي زيدان في مصر، أو أخذ مادته من الواقع مثلما فعل فرح أنطون ويعقوب صروف ومحمد لطفي جمعة ومحمود طاهر حقي في مصر. وفي الحالتين كان النقد والإصلاح الاجتماعيان هدفاً أساسياً للكتاب قبل التعليم والتثقيف، وكانت الرواية وسيلة لهدف آخر دائماً غير الفن والمتعة الجمالية. ومن اللافت للإنتباه هنا أن الرواية لم تكن وحدها وسيلة التعليم، أو الوعظ، أو الارشاد، أو الإعلام، وإنما شاركتها الأجناس الأدبية الأخرى التي أخذناها معها عن أوروبا، أي المقالة والمسرحية والقصة القصيرة. ومع ذلك كانت هذه الغايات معمولاً بها في ذات الوقت أيضاً على صعيد ما ورثناه من أجناس أدبية عن أجدادنا، مثل القصيدة والمقامة.

ولولا هذا الاتجاه الاجتماعي التعليمي لتعطلت الاستجابة الاجتماعية للرواية كجنس أدبي وافد، على صعيد مؤسسات المجتمع ابتداء من الأسرة إلى الدولة. فكأن الالتزام الاجتماعي كان طرق النجاة الذي أنقذ الرواية من الموت خنقاً. وعن طريقه انفتحت الأبواب أمام الرواية، وتنقلت بين التاريخ والواقع، أو بين الماضي والحاضر، وازداد إقبال المجتمع عليها، واكتسبت اسمها الذي تشتهر به اليوم.

عندما أصدر جرجي زيدان مجلة الهلال في القاهرة، في سبتمبر ١٨٩٢، جعل الروايات تشكل الباب الثالث من أبوابها الخمسة، كما أشار

في افتتاحيته. وشرح الغرض من هذا الباب بقوله: «سندرج فيه من الروايات ما كان على مثال ما كتبناه مما هو تاريخي أدبي، ممثلاً لعوائد الشرقيين وحوادثهم، موافق لأذواقهم، خال من الحوادث الأجنبية والمسميات الأعجمية، فندرج في كل جزء من الهلال جزءاً من الرواية، مع ما تحتاج إليه من الرسوم»^(٩).

ولكن المجالات المهمة بالرواية والقصة عموماً لم تولد مع الهلال أو بعدها، وإنما ظهرت قبلها أيضاً (الراوي) التي صدرت في الإسكندرية عام ١٨٨٨. ولما نجحت الهلال ازداد عدد المجالات القصصية، وانتسب بعضها إلى الرواية، مثل: منتخبات الروايات (١٨٩٤)، سلسلة الروايات (١٨٩٩). وأصبح من النادر أن تجد مجلة لا تقبل على الرواية مترجمة أو مقتبسة أو مؤلفة.

وسط هذا الإحتفال الإعلامي بالرواية لم تتوقف محاولات التأليف الروائي، ولا محاولات الترجمة والاقتباس. ولم يهتز التزام الرواية بالمجتمع والإصلاح والتهديب، في ظل قانون المطبوعات الذي صدر عام ١٨٨١ وأشار إليه محمد عبده، بل في ظل الوضع السياسي المعقد الذي طرأ في العام التالي عندما احتل الإنجليز مصر، وأحدثوا تغيرات ملحوظة على جميع المستويات تقريباً، ولا سيما من الناحيتين الاجتماعية والنفسية اللتين تهان فن الرواية الناشئ. ودعم الاحتلال التزام الرواية الاجتماعي ببعد وطني لم يكن بارزاً فيه قبل ١٨٨٢. بل كان الاحتلال أيضاً سبباً مباشراً في ترسيخ هذا الالتزام بوجه عام.

وإذا كانت الصحافة وفرت للرواية وسيلة أساسية أولى للوصول إلى القارئ، قبل وسيلة الكتاب، فقد وفرت لها أيضاً أسلوباً ثرياً بسيطاً، خالياً إلى حد ما من تعقيدات الأسلوب الثري في النصف الأول من القرن

(٩) الهلال: العدد الأول. سبتمبر ١٨٩٢، ص ص ٢ - ٣.

الماضي . وكان فن المقالة بالذات الذي بدأ مع رفاعة الطهطاوي قد تطور من النواحي الأسلوبية، حتى وصل في نهاية القرن إلى وضوح التعبير وسلاسة الجملة وقصرها، وانخفاض الزركشة والمحسنات البديعية، وهبوط أسهم السجع، ولا سيما عند محمد عبده وعبد الله نديم وإبراهيم المويلحي وقاسم أمين. وبذلك تهيأ للرواية نثر بسيط مناسب، حتى عند بعض المتشددین مثل محمد المويلحي والإنشائيين مثل المنفلوطي.

مع الإقبال الجماهيري والإعلامي على الرواية ازداد إقبال الأدباء على كتابتها، ولا سيما بعد نهاية القرن وبداية قرن جديد. كما ازداد اطلاع الأدباء على التجارب الروائية الأوروبية، ولا سيما خارج نطاق الرواية الرومانتيكية التي بدأوا بها، نقلاً واقتباساً وتأليفاً، طوال النصف الأخير من القرن الماضي. وترتب على ذلك ظهور بعض إرهاصات الواقعية مع بدايات القرن الجديد، في جو مشبع بالرومانتيكية، والخيال، والعواطف.

وشهد عام ١٩٠٥، على سبيل المثال، روايتين مبشرتين بالواقعية، إحداهما بعنوان في وادي الهموم لمحمد لطفى جمعة والأخرى بعنوان القصاص حياة لعبد الحميد خضر البوقرقاصي.

في مقدمة جمعة لروايته فرق بين ما سماه الخيال والحقيقة، وأعلن انتصاره للأخيرة، واعتناقه مذهب «الحقيقية» كما سماه، أي الواقعية التي سار عليها بلزاك وزولا في فرنسا، واختلفا بها مع «الخيالية»، أي الرومانتيكية التي سار عليها وولتر سكوت الإنجليزي وألكساندر ديماس الفرنسي. وبالرغم من الفروق بين الواقعية عند بلزاك والطبيعية عند زولا فقد جمع بينهما جمعة ووضعهما في مصطلح واحد هو «الحقيقية». ثم أبدى عزمه على تصوير «معايب الحياة الاجتماعية» على حد قوله. أما الرواية ذاتها فقد تناولت لأول مرة - تقريباً - بؤس حياة الساقطات، وألقت بمسؤولية سقوطهن على المجتمع، وفعلت ذلك بأسلوب بسيط، قريب من أسلوب المقامة بعض

الشيء في استهلاله كل فصل بعبارة «قال محدثي»، ولكنه أنضج من المقامة في البنية والتعبير القصصيين^(١٠).

وعلى غلاف رواية القصاص حياة كتب البوقرقاصي عبارة «واقعة علمية أدبية غرامية حقيقية تاريخية» وكأنه أراد أن يجمع اهتمامات القراء في سلة واحدة. وأشار في مقدمتها إلى أن قصده من كتابتها هو تبصير الناس وإفادتهم حول زواج الفتاة بغير من تحب^(١١).

لم تكن هاتان الروايتان ناضجتين فنياً على أي حال، وإنما سارتا في ركاب المحاولات الأخرى ذات الطابع الرومانتيكي، من حيث الميل إلى التقرير والخطابية والإنشائية في التعبير، ومن حيث البناء المكبل بالمصادفات والغرائب غير المبررة فنياً. ومع ذلك دارت الأخيرة في الريف، حيث دارت وقتها محاولات أخرى لمحمود خيرت ويعقوب صروف ومحمود طاهر حقي وصالح حماد وغيرهم.

ومن الضروري أن نشير إلى تلك الدائرة الضيقة - نسبياً - التي تحركت بداخلها عملية قراءة الرواية. فقد كانت نسبة الأمية تتزايد مع تزايد السكان. ولكن لأن الرواية كانت لعبة جديدة من ألعاب الحضارة المتفوقة الغازية، مثل التليفزيون في عصرنا، فقد تزايد الإقبال على قراءتها وطلبها شيئاً فشيئاً. ومع بدايات القرن العشرين بدأت تجارة روايات التسلية في الانتشار تلبية للطلب المتزايد على القراءة. واتخذت الترجمة - بصفة خاصة - مساراً تجارياً إلى حد كبير فيما يتعلق بالرواية. وكان إهمال سلطات الاحتلال لقانون المطبوعات، السابق ذكره، أثر في رواج ترجمات روايات

(١٠) Brugman. Op., Cit., PP 209 - 210.

(١١) سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص ص ٢٥ - ٣٠.

التسلية، وسلاسل المسامرات، إلى درجة شكت منها المجلات الجادة، مثل **البيان** التي نشر محررها عام ١٩١٣ كلمة ناشد فيها المشتركين أن يسددوا اشتراكاتهم، حتى لا تتوقف المجلة. وأضاف المحرر عبد الرحمن البرقوقي، وهو نفسه أديب ومحقق لبعض كتب التراث مثل ديوان المتنبي:

«ماذا يريد منا وينا المماطلون؟ أيريدوننا على أن نجعل لهم الاشتراك بقيمة مسح أحذيتهم؟ أيريدون أن نخرج لهم بدل مجلة البيان (حسن أبو علي سرق المعزة) أو سلسلة من سنكلر وكارتر وتلك التي لم يقف ضررها عند حد الجناية على الأخلاق بل تعداه إلى الجناية على اللغة؟»^(١٢).

في ذلك العام الذي حذر فيه البرقوقي من خطر روايات التسلية على الأخلاق واللغة ظهرت رواية لم يهتم بها كثيرون وقتها، ربما لأن مؤلفها لم يضع عليها اسمه الحقيقي، مكتفياً بعبارة «فلاح مصري»، وهي رواية زينب. ومع ذلك تحمست لها مجلة البيان، وكتبت عنها تعليقاً بغير توقيع، هذا نصه كاملاً:

«لا نرى في عالم الكتابة في هذا البلد نقصاً أعيب، ولا عاباً أفضح من خلونا من الكتاب الروائيين. ولعل مدعاة هذه النقيصة أننا قليلو الملاحظة حتى في أبسط المحسوسات. ولو سألت أي رجل منا عن عدد نوافذ داره، أو أبواب حجراته، أو درج سلمه لتردد في الجواب غير عليم. ولا حجة لمن يدعي بأن بلادنا متناسبة المناظر متناسقتها، لا ينبسط لها خيال الكاتب، ولا تمرح في معالم حسناتها المشابهة خاطرة الروائي. فليست الروايات مقصودة على وصف جلال الطبيعة وبديع مناظرها. ونحن نريد كتاباً روائيين يأخذون من حالنا الحاضرة، وأدوائنا وعللنا، ومبدأ المحافظة على القديم المتأصل في نفوس شيوخنا وبعض شبابنا، والحال التي كان عليها

(١٢) البيان السنة ٢ ج ٨، ٩ (شوال وذو القعدة ١٣٣١ هـ - ١٩١٣ م) ص ٥٦٣.

آباؤنا، وصالحة عاداتهم وفاسدتها، موضوعات يصيغونها في أسلوب روائي على مبدأ (الرياليزم). ولاضرار في وضع روايات خيالية يرمي كتابها بها إلى مبدأ سام أو فكرة رشيدة يهذبون بها العواطف، ويقومون بها أود الأخلاق. فليس مبدأ (الرومانتزم) في فن وضع الروايات بأقل فائدة من الروايات القائمة على الحقائق.

نقول ذلك وفي يدنا رواية صالحة، هي بدأ عهد جديد في عالم الكتابة نستقبله بالغبطة والروح، تلكم رواية (زينب)، وضعها صاحبها يصف فيها حال الريفيين، في طهرهم وعفافهم وسلامة قلوبهم وشريف حبههم وجمود كبارهم وتقوى كهولهم، وضمنها مبادئه عصرية، ليس فيها إلا الرشيد القويم، متبعاً في ذلك مذهب ديكتز وبلزاك وتكرى.

ذلكم محمد حسين هيكل، رجل شديد العارضة، شديد الذكاء، قوي الحجة، قوي المبدأ، حاضر الذهن، سريع الخاطر. وقد جمع إلى ذلك مبدأ إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة فاكفى بكتابة (فلاح مصري) على غلاف روايته. وأنا نُجِل هذه منه كما نُجِل هذه الرواية البديعة النافعة. ونرجو أن يفرغ الدكتور حسين هيكل إلى وضع الروايات. فنحن بحاجة شديدة إليها وإلى ما يخرجها ذلك العقل الكبير. ونتوقع أن تقل حاجتنا إلى معربات ديكتز وديماس ودوديه وأمثالهم بما ينشر من جلائل الروايات^(١٣).

ونستطيع أن نستخلص من هذا التعليق بعض المؤشرات المهمة:

١ - نقص الكتاب الروائيين (الحقيقيين) يرجع إلى ضعف الملاحظة الحسية.

٢ - حاجتنا ماسة إلى ارتباط الرواية بالواقع دون التقليل من شأن الرواية الخيالية، أو الرومانتيكية، ما دامت ملتزمة بغايات سامية.

(١٣) المصدر نفسه، ص ص ٥٦١ - ٥٦٢.

٣ - ضرورة الالتزام بالمجتمع والأخلاق في روايات الواقعية والرومانتيكية معاً.

٤ - رواية زينب فتح لعهد جديد في عالم الرواية، فضلاً عن أنها ملتزمة، نافعة.

ومن الواضح أن هذه المؤشرات الأربعة تلخص المرحلة السابقة في تأليف الروايات تلخيصاً جيداً، وتضع زينب في ختام المرحلة وبداية المرحلة التالية، وتلح على التزام الرواية أياً كان تناولها للواقع. أما فيما يتعلق بهيكل فقد كان هذا التعليق أول ما كشف عن اسمه كمؤلف للرواية، أي أن تخفيه وراء اسم «فلاح مصري» كان أمراً مكشوفاً، بغض النظر عن دواعيه الشخصية، مثل خوفه على سمعته عندما كانت الرواية عملاً مشكوكاً في أمره داخل دائرة الصفوة. كما كشف التعليق عن التاريخ الحقيقي لظهور الرواية، وهو عام ١٩١٣، وليس عام ١٩١٤ كما ذكر هيكل نفسه^(١٤)، ولا عام ١٩١٢ كما ذكر بعض الباحثين^(١٥).

كانت «زينب» رواية ناضجة بمقاييس عصرها، أي إذا قارناها بما سبقها من روايات، ولكنها لم تكن أول رواية في مصر^(١٦). فقد سبقها - كما رأينا - عدد لا بأس به من المحاولات. ومع أنها تشترك مع هذه المحاولات في

(١٤) محمد حسين هيكل: زينب. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٧.
(١٥) سبق أن تناولنا موضوع الرواية وتاريخ ظهورها في: قضايا ومسائل في الأدب والفن، كتاب الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ١٩٧٥، ص ص ١٥٧ - ١٦٤ وقد أشار هيكل في مقدمته - مصدر سابق ص ٨ إلى تاريخ الظهور الحقيقي. فبعد أن استهل المقدمة بعبارة «نشرت هذه القصة للمرة الأولى في سنة ١٩١٤، عاد فقال في موضع تال: «وظهرت طبعة «زينب» الأولى قبل الحرب»، أي أنها ظهرت قبل ١٩١٤، وهذا هو الصحيح.

(١٦) ذكر محمود تيمور في مقدمته لمجموعة الشيخ العيظ (١٩٢٦) أن زينب هي «أول رواية مصرية» وتبعه المستعرب هـ. أ. جب (١٩٣٣) فكتب أنها «أول رواية

افتعال المواقف، ورسم الشخصيات بعاطفية أكثر من اللازم، وتسطيع بحرمها من الامتلاء وتعدد الأبعاد، فهي تتميز عن سابقاتها بحيوية التصوير، وتناسق البناء إلى حد كبير، ودرامية الحوار في كثير من المواقف. وهذه كلها عناصر نضجها. وإذا كان هيكل كتبها من واقع الحنين إلى بلده وهو مغترب، والاحتكاك المباشر بالثقافة الفرنسية، فقد جاء ذلك على نحو رومانتيكي في التصوير والتعبير، وكذلك في التأثر بالروائيين الفرنسيين من غير الواقعيين، مثل بيرلوتي وبول بورجيه.

ومع أن زينب كانت مغامرة فردية، أقرب إلى الفلته في إنتاج صاحبها نفسه، فقد قدر لها أن تنهي مرحلة الطفولة التي مرت بها الرواية في مصر. فكأن هذه المرحلة بدأت عام ١٨٧٢ كما أشرنا من قبل، وانتهت عام ١٩١٣، أي أنها دامت نحو ٤١ عاماً. وهذا زمن قياسي، في الحقيقة، إذا قورن بزمن طفولة الرواية في أوروبا.

كان من الممكن أن يقصر هذا الزمن لو أن الرواية ظهرت منذ البداية وسط حركة أدبية منظمة، تحسن انتقاء الروايات للترجمة والاقتباس، أي توفير النماذج الناضجة، كما تحسن متابعة المجتهدين والمغامرين في التأليف الروائي بالتوجيه السليم والنقد البناء. وليس من قبيل المصادفات أن يولد نقد الرواية بعد ولادتها بسنوات، لأن النقد العربي الحديث اهتم بالشعر كما نعرف، ولم يكن له سابق خبرة بالأجناس الأدبية الجديدة الوافدة، وعلى رأسها الرواية. ومن ثمة كانت ترجمة الروايات واقتباسها وتأليفها أسبق في الظهور من نقدها. ولما ظهرت أولى محاولات هذا النقد، نظرياً وتطبيقياً،

= مصرية حقيقية»، ربما نقلاً عن تيمور. راجع: Brugman, Op., Cit., PP 210 - 211 كما ذكر يحيى حقي أنها «القصة الأولى في أدبنا الحديث». راجع مؤلفاته الكاملة، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ج ٢، ص ٤١.

كان أصحابها من محوري المجلات الثقافية التي ظهرت خلال مرحلة طفولة الرواية، مثل: المقتطف، الهلال، البيان، الضياء، الجامعة. وكان هؤلاء المحررون من أبناء الشام (يعقوب صروف، جرجي زيدان، إبراهيم اليازجي، فرح أنطون) وبإستثناء اليازجي ساهم الثلاثة الآخرون بمحاولات في ترجمة الرواية وتآليفها مثلما ساهموا باجتهادات في نقدها. ولكن هذه الاجتهادات دارت - بشكل عام - في إطار التعريف بالرواية الأوروبية، وبيان خصائصها، ونقد المحاولات العربية بخفة دون تحليل أو مقارنة. ولم تكن المصطلحات المستخدمة في هذا النقد تكشف عن المتابعة الدقيقة لنظائرها الأوروبية.

وقد اعترض أحد كتاب تلك المرحلة، وهو فرح أنطون، عام ١٩٠٦، على استخدام مصطلحي الرواية والروايات، وخطأ مستخدميهما، على أساس أن الروايات في اللغة هي الأحاديث المنقولة بالتواتر من فلان عن فلان عن فلان، وأن الصواب هو تسمية «الرواية» باسم «القصة»، لأنها عبارة عن أحاديث ووقائع يتخيلها المؤلف ويقصها على قرائه^(١٧). ولكن هذا الاعتراض لم يقض على شيوع الخطأ، مثلما لم يقض على شيوعه في المقال ذاته.

لعله أصبح من الواضح أن عوامل طول مرحلة طفولة الرواية كانت خارجة عن إرادتها، وأن الاتجاه الغائي - إذا صح التعبير - كان أخطر هذه العوامل. فقد أفسد التوظيف الغائي للرواية مواهب الروائيين وعطلها عن النص، وجعلها خادمة لغايات أخرى غير الفن. ومع أن الالتزام أنتج روايات جيدة فنياً فيما بعد، فقد كان من الصعب تحقيق هذه الجودة في مرحلة الطفولة. ولولا أن هيكلاً كتب زينب أثناء بعثته الأوروبية بعيداً

(١٧) مجلة الجامعة: نوفمبر ١٩٠٦، مقال «إنشاء الروايات العربية»، ص ٣٠٥.

عن المؤثرات المحلية، وحررها من الغائية المباشرة لما كتبها على ذلك النحو. ويبدو أن هذا هو سر توقفه بعد عودته إلى مصر، وظهور زينب، عن الاستمرار في الإبداع الروائي، فسرعان ما شغلتها الغايات الاجتماعية والسياسية المباشرة عن متابعة السير في طريق الرواية نحو ثلاثة عقود. ويبدو أيضاً أن خلو الرواية من ذلك التوظيف الغائي المباشر ساهم في دفعه نحو رفع اسمه من على غلافها عند نشرها. فلو أنها سايرت ما كان يكتب وقتها، وحملت دعوة مباشرة من أي نوع، لما خجل من وضع اسمه عليها.

وإذا كانت الرواية ولدت في مهيد من المشكلات والتحديات، واضطرت - كما رأينا - إلى الاشتباك منذ البداية مع هذه المشكلات وتلك التحديات، وتحملت في سبيل ذلك أن تضحي بمقومات الفن، فقد ازدادت المشكلات والتحديات - على أي حال - بعد انتهاء طفولتها، ودخولها مرحلة المراهقة في عام ١٩١٣.

كانت «زينب» نفسها تحمل جنين بعد جديد من أبعاد الالتزام، هو ما سمي وقتها باسم الأدب القومي، أي الأدب الذي يعكس الشخصية القومية لمصر ويدعمها. وكان هيكل نفسه من أبرز دعاة هذه الفكرة التي نادى بها أستاذه أحمد لطفي السيد. ومع أن هيكلًا كان يهيم في الأساس أن يصور بعض «مناظر وأخلاق ريفية» كما جاء في العنوان الفرعي لروايته، فقد أرضى طلاب فكرة «المصرية» من هذه الناحية كما أرضى طلاب الفن غير الموظف توظيفاً مباشراً لخدمة أي فكرة. وقد استمر هو - على أي حال - في التعبير عن فكرة الأدب القومي من خلال مقالاته التي تفرغ لها بعد زينب في صحيفة الجريدة التي أشركه في تحريرها أستاذه. وعن طريق الجريدة أتيح للفكرة لسان حال قوي، فلما توقفت عام ١٩١٥ خلفتها جريدة السفور التي توقفت بدورها عام ١٩٢٤. ثم ظهرت مجلة

الفجر التي توقفت عام ١٩٢٧، بعد أن سلمت راية الدعوة إلى جريدة السياسة الأسبوعية. وقد أسسها هيكمل، وتولى تحريرها عام ١٩٢٦، حتى توقفت بدورها عام ١٩٤٩.

وطوال ذلك التاريخ اكتسبت الدعوة إلى الأدب القومي أنصاراً كثيرين، وأثرت في أدباء كثيرين أيضاً، كان على رأسهم أحمد ضيف الذي نقل الدعوة إلى محاضراته الجامعية منذ عام ١٩١٨، وعمد ومحمود تيمور، وعيسى وشحاته عبيد، ومحمود طاهر لاشين، ويحيى حقي. ومع أن الستة الآخرين كانوا من أعمدة مجلة الفجر وما سمي باسم المدرسة الحديثة، فقد نجحوا في لفت انتباه توفيق الحكيم إلى دعوتهم حين شرع في كتابة روايته عودة الروح عام ١٩٢٧. وارتبطت هذه الدعوة الفكرية بدعوة أخرى فنية هي الدعوة إلى الواقعية التي نبه عليها لطفى جمعة من قبل. وباستثناء محمود تيمور كان إنتاج هذه الجماعة محدوداً بشكل عام في مجال الرواية، ميالاً إلى القصة القصيرة. وكانت الروايات القليلة التي أنتجها أفرادها قصيرة بوجه عام، ولكنها جيدة من الناحية الفنية، وملتزمة اجتماعياً وقومياً من الناحية الفكرية. والأهم من هذا كله أنها كانت - مع روايات محمود تيمور - أنضج فنياً وفكرياً من زينب التي اعترف تيمور وحقي بأمونتها وريادتها^(١٨).

وبالرغم من تجمع هؤلاء الكتاب في مجلة الفجر وإطلاقهم اسم «المدرسة الحديثة» على تجمعهم فلم تكن محاولاتهم في النهاية سوى مغامرات فردية، لم تنشئ تياراً. بل إنها لم تكتشف إلا في الستينات حين ألقى يحيى حقي الضوء عليها. أما دعوتهم إلى الأدب القومي والمصرية فقد انخفض بريقها في الثلاثينات، وتولاها آخرون من غير زميرتهم، مثل

(١٨) راجع هامش ١٦ أعلاه.

سلامة موسى وتوفيق الحكيم اللذين أضافا إليها عنصر التاريخ المصري القديم، وربطاهما بالفرعونية. وإذا كان سلامة موسى اقتصر على كتابة المقالات، فقد كتب الحكيم روايته المشهورة عودة الروح على ضوء تلك الدعوة.

كانت الثلاثينات من العقود الغنية بالرواية في النصف الأول من القرن العشرين. ولكنها لم تكتسب غناها من الدعوة إلى الأدب القومي وحدها، وإنما من نزول عدد من الكتاب المرموقين إلى ميدان الرواية، ولا سيما المازني وطه حسين والعقاد. فقد نشر الأول روايته ابراهيم الكاتب كاملة عام ١٩٣١ بعد أن نشر منها أجزاء في جريدة السياسة الأسبوعية عام ١٩٢٩. ونشر الثاني الجزء الأول من سيرة الذاتية الأيام كاملاً عام ١٩٢٩ بعد أن نشره مسلسلاً بمجلة الهلال عامي ١٩٢٦ - ١٩٢٧. كما نشر روايته أديب عام ١٩٣٥^(١٩). ونشر الأخير روايته سارة عام ١٩٣٨. ومع أن هذه الأعمال غلب عليها طابع السيرة الذاتية الذي ظهرت به الأيام، ولا مست بعض حدود التحليل النفسي ولا سيما عند المازني والعقاد، وحفلت بنواقص الصفة الفنية، فلا شك أن أهميتها ترجع إلى أن أصحابها كانوا من ذوي الكلمة المسموعة والصيت العريض، مما اجتذب الشباب إلى الرواية كوسيلة للتعبير الأدبي، وضمن للرواية - كجنس أدبي - بعض الإحترام عند الصفوة بصفة خاصة، وربما عند القراء الجادين بصفة عامة.

ومع أن توفيق الحكيم شغل نفسه بالمرح منذ بداياته الأدبية، فقد كتب روايته عودة الروح في باريس، كما فعل هيكمل من قبل، وانتهى منها عام

(١٩) نشر طه حسين روايته الحب الضائع سلسلة بمجلة الراديو المصري عامي ١٩٣٧ - ١٩٣٨ (بغير انتظام).

١٩٢٧، ولكنه لم ينشرها إلا عام ١٩٣٤. ولاقت عند ظهورها صدى إيجابياً فورياً. ووصفها أحد النقاد بأنها «أول رواية مصرية حقيقية»^(٢٠)، ومع أنها حملت أصداً عديدة من الدعوة إلى الأدب القومي والمصرية والفرعونية، وبدت ملتزمة وطنياً على نحو صريح على عكس ما أشيع عن الحكيم من ميل إلى البرج العاجي بغير التزام، فقد كانت أنضج فنياً من زينب في الدراما والحوار ورسم الشخصيات، بل أنضج في هذه النواحي من روايات المازني وطه حسين والعقاد السابقة. وقد شجعه نجاحه على المضي في طريق الرواية بعدها فنشر يوميات نائب في الأرياف عام ١٩٣٧، عصفور من الشرق عام ١٩٣٨، راقصة المعبد عام ١٩٣٩، وإن كان لم يتقدم كثيراً من الناحية الفنية على عودة الروح. وساهم برواياته هذه في إغناء الثلاثينات بالرواية من ناحية، وبث الاحترام للرواية عند الصفوة والقراء الجادين من ناحية أخرى. وكان تعلقه بالجانب الوطني للالتزام من عوامل الأهمية في مساهمته تلك إلى جانب العوامل الفنية. ومع ذلك لم تختلف رواياته هذه كثيراً عن روايات معاصريه المرموقين من حيث غلبة طابع السيرة الذاتية عليها، ولا سيما في روايته الأوليين.

كانت غلبة السيرة الذاتية أو اختلاطها بالرواية كجنس أدبي مختلف سمة أساسية من سمات مرحلة المراهقة في تطور الرواية بمصر، تماماً مثلما كان اختلاط الرواية بالالتزام الاجتماعي المباشر من السمات الأساسية لمرحلة الطفولة التي انتهت قبيل الحرب العالمية الأولى كما أشرنا. وإذا كانت المراهقة تتصف عموماً في حياة الإنسان بأنها مرحلة القلق والتمرد والاستقلال والبحث عن الذات، فهذا هو تؤدي في الرواية ما تؤديه في الحياة. ومع ذلك لم يختلف الالتزام الاجتماعي والسياسي الذي ميز مرحلة

(٢٠) صاحب هذا الوصف محمد علي حماد، الناقد المرحي في ذلك الوقت. انظر

الرسالة: ١٥ سبتمبر ١٩٣٣، ص ٤.

طفولة الرواية، وإنما صار التعبير عنه أنضج وأذكى وأقرب إلى الإيجاء منه إلى الوعظ المباشر. وهذا ما يتضح - بصفة خاصة - في روايات الحكيم وبعض الروايات الأخرى لمعاصريه مثل تيمور وطاهر لا شين، في بحثها عن الذات القومية، وتعبيرها عن نزعة الاستقلال.

ومن جهة أخرى، شهدت مرحلة المراهقة هذه بعض التطورات اللافتة للانتباه في حركة الرواية بمصر. وكانت هذه التطورات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية.

١ - كان لثورة عام ١٩١٩ على الاحتلال البريطاني آثارها المتفاوتة في الأدب بوجه عام، ولكن أثرها في الرواية تمثل في دعم دعوة الأدب القومي، وحث الروائيين على المزيد من الالتزام بالمجتمع وقضايا الملحة في الحرية، والاستقلال، وتحرير المرأة، وعلاج ثلوث الفقر والجهل والمرض، مما انعكس على روايات الثلاثينات والأربعينات. وكذلك تمثل أثر تلك الثورة في السعي نحو الموضوعات التاريخية، فرعونية أو عربية، مما انعكس - كما سنرى - على روايات الأربعينات. ولكن الديمقراطية الغربية التي تحققت بعض مظاهرها الشكلية - مثل الدستور والتمثيل النيابي - بعد الثورة سرعان ما ضربها الملك في الصميم عام ١٩٣٠، حين دبر الانقلاب الدكتاتوري الذي كان واجهته إسماعيل صدقي ووزارات الأقلية من بعده.

ومع هذه الضربة القاتلة بدأت النخبة المثقفة في البحث عن بدائل للديموقراطية الغربية، والغوص في التاريخ القديم. وكانت العشرينات قد أظهرت بعض التجمعات ذات التوجهات العربية والإسلامية، مثل الرابطة الشرقية (١٩٢١)، النادي الشرقي (١٩٢٢)، جماعة الإخوان المسلمين (١٩٢٨) كما أظهرت بعض الاكتشافات الأثرية الفرعونية مثل مقبرة توت عنخ آمون. ومع أن جماعة الإخوان المسلمين كانت أنشط التجمعات السابقة، ولا سيما في الثلاثينات، فقد تكونت «جماعة الوحدة العربية» عام

١٩٣٨ ، ثم تكون «الاتحاد العربي» عام ١٩٤٢ ، مما مَدَّد حياة التوجهات العربية والإسلامية ، وشغل المثقفين بها .

٢ - في أعقاب ثورة ١٩١٩ تكتشفت بعض أبعاد المشكلة الاقتصادية في مصر ، بالرغم من نشوء المؤسسات الاقتصادية المصرية الصحيحة ، ولا سيما بنك مصر وشركاته . فقد كان الاقتصاد المصري اقتصاداً تابعاً ، يتحرك تحت قبضة الاحتكارات والامتيازات الأجنبية . ولم يتغير هذا الموقف جذرياً حتى نهاية الفترة موضوع بحثنا ، بالرغم من إلغاء الامتيازات الأجنبية عام ١٩٣٧ ، ونمو رأس المال الوطني ، وتدخل الحكومة عام ١٩٤٧ لضمان التساوي في الفرص بين الأجانب والمصريين في مجالس إدارات الشركات .

٣ - في أعقاب الثورة أيضاً ازداد ظهور الاهتمام بأحوال الريف والمظالم الواقعة على الفلاح . ولكن العدالة الاجتماعية ظلت مشكلة المشكلات طوال الفترة من ١٩١٩ إلى ١٩٥٢ . وظل كبار الملاك يرثون الأرض ومن عليها حتى نهاية الفترة ، مما انعكس على الهجرات الريفية المستمرة نحو المدن الكبرى ، وازدياد نسبة البطالة ولا سيما في قطاع المتعلمين . ففي الفترة من ١٩١٧ إلى ١٩٣٧ كان متوسط الزحف الريفي على المدن يبلغ ٣٠ ألفاً سنوياً . وفي عام ١٩٣٧ وحده بلغ عدد العاطلين من خريجي المدارس الثانوية نحو ٧٥٠٠ ، ومن الجامعيين ٣٥٠٠^(٢١) . ولكن المشكلة ازدادت حدة في سنوات الحرب العالمية الثانية وما بعدها . واشتد ظهورها في أدب الأربعينات بصفة خاصة ، ولا سيما عند الجيل الأكبر سناً مثل طه حسين الذي صورها في روايته شجرة البؤس (١٩٤٣) والجيل الأصغر سناً مثل نجيب محفوظ وعادل كامل . وفي الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ اهتم

(٢١) وردت هذه التقديرات في : Ali Jad. Form and Technique in The Egyptian Novel. Ithaca Press, London, 1983, P 148.

الروائيون بقضية العدالة الاجتماعية أكثر من أي فترة مضت كما سنرى عند محفوظ بصفة خاصة .

٤ - كان الغوص في التاريخ القديم، ولا سيما العربي والإسلامي، نوعاً من البحث عن بديل للحاضر المفعم بالاضطرابات والمظالم الاجتماعية والقلق السياسي، ابتداء من الثلاثينات. وهذا ما عكسته مؤلفات طه حسين ومحمد حسين هيكل والعقاد في الثلاثينات والأربعينات، مما كان له أثره في الأدباء الأصغر سناً. وإذا كان محمد فريد أبو حديد جرب الرواية التاريخية بروايته إبنة المملوك التي نشرها عام ١٩٢٦، فلم يعد إلى هذا النوع من الرواية إلا عند ظهور مجلة الثقافة عام ١٩٣٩، وكان هو نفسه من أعمدها، فنشر على صفحاتها ثلاث روايات (المهلهل، الملك الضليل، زنوبيا) في الفترة من إبريل ١٩٣٩ إلى يناير ١٩٤١، فضلاً عن روايته أبو الفوارس عنتره التي نشرها عام ١٩٤٦. ولكن إذا كان أبو حديد يعد من الجيل الأكبر سناً، فقد كان الجيل الأصغر سناً أنشط في هذا المجال. وإذا كانت مجلة الثقافة نشرت روايات أبي حديد الثلاث الأولى مسلسلة فقد نشرت المجلة الجديدة أول رواية لنجيب محفوظ (وهي رواية تاريخية) في عدد خاص في سبتمبر ١٩٣٩. ثم نشرت الثقافة رواية سلامة القس لعللي باكثير من يونيو ١٩٤١ حتى آخر العام. وفي عام ١٩٤٥ نشر روايته وا إسلاماه مستقلة في كتاب^(٢٢).

ويمكن أن نعد الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ العصر الذهبي للرواية التاريخية، لا من حيث الكم وحده، وإنما من حيث النضج الذي حققته منذ الموجة الأولى التي أبرزت جرجي زيدان. فإذا كان أبو حديد نشر أربع روايات، فقد نشر أحد أبناء الجيل الأكبر سناً من الآخرين، وهو علي

(٢٢) راجع كتابنا: المجلات الأدبية في مصر. هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٦٦.

الجارم، خمس روايات في الفترة من ١٩٤٣ إلى ١٩٤٨، وهي على التوالي: شاعر ملك، فارس بني حمدان، الشاعر الطموح، خاتمة الطواف، مرح ابن الوليد. وكلها حول موضوعات من التاريخ الأدبي العربي. ولكن أبناء الجيل الأصغر سناً قدموا في تلك الفترة ذخيرة أكبر عدداً من الروايات التسع هذه. فقد نشر محفوظ ثلاث روايات، وياكثير روايتين، ومحمد سعيد العريان أربع روايات (قطر الندى، ١٩٤٥ - على باب زويلة، ١٩٤٧ - شجرة الدر، ١٩٤٧ - بنت قسطنطين، ١٩٤٨) كما نشر عبد الحميد السحر رواية أحسن عام ١٩٤٣، ونشر عادل كامل روايته ملك من شعاع عام ١٩٤٥، حول حياة أحسن وإخنتون على التوالي. وبهذا يكون المجموع الكلي للروايات التاريخية في تلك الفترة ٢٠ رواية، منها ١١ رواية للجيل الأصغر سناً، مع أغلبية واضحة للموضوعات العربية والإسلامية.

كانت الرواية التاريخية إذن من أهم ملامح تلك الفترة، مثلما كانت الرواية السيرية من أهم ملامح الفترة السابقة منذ دخول الرواية مرحلة المراهقة. ولكن سرعان ما سنلاحظ أن الرواية الاجتماعية عند نجيب محفوظ بصفة خاصة تأتي كملمح آخر من ملامح روايات الفترة المذكورة، وهو الملمح الذي يظهر عند كتاب الجيل الأكبر سناً مثل طه حسين في روايته شجرة البؤس عام ١٩٤٣، ومحمد فريد أبو حديد في روايته آلام جحا التي ظهرت، في العام نفسه، سلسلة بمجلة «الثقافة»^(٢٣).

ولعلنا لاحظنا أن المجلات الأدبية في تلك الفترة أقبلت على نشر الروايات منجمة كما حدث في الثقافة، التي نشرت رواية أخرى لأحمد ضيف^(٢٤)، أو في عدد خاص كما حدث في المجلة الجديدة التي نشرت

(٢٣) ظهرت سلسلة ابتداء من ١٠ أغسطس ١٩٤٣ تحت عنوان «من مذكرات جحا» ولكن العنوان تغير عندما جمعها في كتاب.

(٢٤) راجع كتابنا السابق، ص ص ١٦٤ - ١٦٥.

لنجيب محفوظ عبث الأقدار. وقد حذا حذوهما بعض المجلات الأخرى^(٢٥). ولم يقتصر نشر الروايات على المؤلف منها، وإنما توسعت المجلات القصصية المتخصصة في نشر المترجم أو المعرب بمعنى أدق، أي الذي تجرى عليه قواعد التصرف بالحذف أو التلخيص. وكان على رأس هذه المجلات في الفترة موضوع بحثنا مجلة الرواية من ١٩٣٧ إلى ١٩٣٩، ومجلة الروايات الجديدة من ١٩٣٦ إلى ١٩٤٤، ومجلة إلى ٢٠ قصة من ١٩٣٧ إلى ١٩٤٥، ومجلة القصة من ١٩٤٩ إلى ١٩٥٢. وقد ظهر في تلك الفترة (١٩٣٩ - ١٩٥٢) وحدها خمس مجلات متخصصة في فنون القصة^(٢٦).

إذا كان عدد المجلات المتخصصة في فنون القصة هذه قد ازداد في تلك الفترة فالزيادة دليل على اتساع رقعة قراءة القصص والروايات. ولكنها دليل آخر على تطور القصة القصيرة وازدياد الطلب عليها. فقلما خلت مجلة ثقافية أو أدبية في فترة ما بين الحربين العالميتين وما بعدها من القصص القصيرة، مؤلفة أو مترجمة. وقلما خلت تجربة الأديب الروائي في ذات الفترة من القصص القصيرة أيضاً. بل إن القصة القصيرة اجتذبت كثيرين من غير العاملين في المجال الروائي، مثل سلامة موسى ويوسف وهبي. وكانت ترجمتها أكثر انتشاراً من ترجمة الرواية، ولا سيما في الصحف والمجلات. وبذلك كانت - في تلك المرحلة - أقوى منافس للرواية.

(٢٥) المرجع نفسه، ص ص ١٦٧ - ١٦٨ وكانت مجلة الد ٢٠ قصة قد نشرت بضع روايات قصيرة لصاحبها ومحررها محمود كامل عام ١٩٣٩ وما بعده، وكانت مجلة القصة قد نشرت رواية سلسلة لإبراهيم ناجي بعنوان «زوزو» في يناير ١٩٥٠ وما بعده.

(٢٦) راجع كتابنا: دليل المجلات الأدبية في مصر، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ص ٦٧ - ٨٢، ١١٩ - ١٢٥. وقد بلغ عدد المجلات المتخصصة في القصة خلال الأربعينات ثماني مجلات مقابل أربع مجلات في الثلاثينات.

ومع ذلك شهدت مرحلة مراهقة الرواية هذه ترجمة بعض عيون التراث العالمي في الرواية. وكان أبرز جهود الترجمة على يد أعضاء لجنة التأليف والترجمة والنشر التي تكونت عام ١٩١٤، وظلت توالي إصداراتها ونشاطها حتى نهاية المرحلة. وكانت الثلاثينات قمة نشاط أعضاء اللجنة في ترجمة الروايات الأوروبية بصفة خاصة. ومن أشهر هذه الروايات: فاوست، هرمان ودوروتيا لجوته اللتان ترجمهما محمد عوض محمد، آلام فرتر لجوته أيضاً التي ترجمها أحمد حسن الزيات، جريمة اللورد سافيل لأوسكار وايلد، الآباء والأبناء لترجينيف اللتان ترجمهما المازني، مرجريت أو غادة الكاميليا لاسكندر دوماس التي ترجمها أحمد زكي، الطلسم لولتر سكوت التي ترجمها محمود محمود، تس سليلة دربرفيل لتوماس هاردي التي ترجمها فخري أبو السعود^(٢٧). وقد تميزت هذه الترجمات - على نحو عام - بالقرب الشديد من النصوص الأصلية مع جمال لغة الترجمة وأدبيتها، على عكس ترجمات مرحلة طفولة الرواية التي حفلت بالتصرف وعدم الدقة، وإن كنا نلاحظ غلبة الرومانتيكية ونقص الأعمال التجريبية.

ولكن الثلاثينات شهدت أيضاً نوعاً من التراجع عن استخدام مصطلح «الرواية»، وتفضيل مصطلح «القصة» عليه. ويبدو أن أحد أسباب هذا التراجع تمثل في استخدام المسرحيين لمصطلح «الرواية» وخلطهم بينه وبين مصطلح «المسرحية». ومع ذلك فمن الملاحظ أن المسرحيات التي شهدتها خشبات المسارح طوال مرحلة مراهقة الرواية كانت تحظى بالاهتمام الكتابي والصدى النقدي أكثر من الرواية. وظل نقد الرواية طوال العشرينات والثلاثينات محدوداً إلى أبعد درجة، واعتباطياً في منحاه وظهوره. ويبدو أن

(٢٧) راجع قائمة ترجمات اللجنة في: الترجمة ومشكلاتها لإبراهيم زكي خورشيد، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ص ٨٢ - ٨٦.

هذا أدى إلى ضعف استخدام المصطلحات الخاصة بالرواية، وعدم وضوحها في أذهان الروائيين.

هذه هي أهم التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي أثرت في حركة الرواية خلال مرحلة مراهقتها، وتفاعلت مع إحساس الروائيين بأهمية الرواية كجنس أدبي جديد، ووسيلة مختلفة للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم.

وعند هذا الحد نتساءل:

هل كانت الطريق معبدة أمام الروائي خلال مرحلة مراهقة الرواية؟
ليس من السهل - والحال كما أجملنا معالمها - أن يكون الجواب بالإيجاب، على الرغم من التحسن النسبي الذي لاقته الرواية، بعد تخطيها مرحلة الطفولة، من حيث الإمكانيات المتاحة. فقد ازداد حجم الإنتاج الروائي مثلما ازداد حجم الترجمة، واشتد الطلب الجماهيري كما رأينا. ولكن هذه كلها عوامل منشطة للإبداع كان ينقصها الدأب، والمثابرة، وأخذ النفس بالشدة، والتفرغ للرواية، مما لم يظهر عند الجيل الأكبر سناً باستثناء محمود تيمور. ولم يكن تيمور نفسه اثني بموهبة كبيرة في هذا المجال، مع أنه الوحيد من أبناء جيله الذي دأب وثابر وتفرغ. وإذا كانت الرواية تتطلب هذا كله من الروائي فهي تتطلب الموهبة أيضاً. والموهبة الروائية عموماً تنضج مع الدأب والمثابرة، ولكن لا بد لها من نضج الخبرة بالحياة والخبرة بالفن، أو الجنس الأدبي، الذي تعمل في دائرته. ويبدو أن خبرة تيمور كانت أبرز في القصة القصيرة لا في الرواية، وكذلك كانت موهبته.

ولكننا نستطيع أن نلاحظ، منذ بداية الثلاثينات تقريباً، نوعاً من المناخ المشجع للرواية، تأليفاً وترجمة. وهو مناخ هبأه المازني والعقاد وطه حسين

وتوفيق الحكيم بمحاولاتهم، أو مغامراتهم الفردية في التأليف، كما مرّ بنا. ومع أن هؤلاء الأربعة - بوجه خاص - لم يثابروا على التأليف الروائي أو يتفرغوا له فقد كانوا من النفوذ الأدبي بحيث كسروا حاجز الخوف من الرواية عند الشباب، وقدّموا المثال تلو المثال على جذية الرواية كوسيلة للتعبير الأدبي، بالرغم من استخفاف العقاد بالقصة بعد ذلك، واستبداد طه حسين بآرائه القصصية المتخلفة حول تدخل الكاتب في السرد ورسم الشخصيات. وقد ساهم مع هؤلاء الأربعة اثنان آخران في تشجيع الكتابة القصصية ورعايتها، وهما سلامة موسى الذي أصدر مجلته الشهرية المجلة الجديدة عام ١٩٢٩، وأحمد حسن الزيات الذي أصدر مجلته نصف الشهرية ثم الأسبوعية الرسالة عام ١٩٣٣، ثم أصدر مجلته الأخرى الرواية عام ١٩٣٧.

وسط هذا المناخ المشجع للرواية، والقصة عموماً، ظهر نجيب محفوظ. وكان محفوظ - كما سبق أن بينا - فتي غراً يوم بدأ اسمه في الظهور على صفحات المجلة الجديدة عام ١٩٣٠. ولكنه لم يبدأ بالقصة ولا بالرواية، وإنما بدأ بالفلسفة التي هم بدراستها والتخصص فيها بالجامعة في ذلك العام. واتخذت بداياته شكل المقال الذي اتخذ كتاب الجيل الأكبر سناً أداة للتعبير الجاد. ثم انتقل إلى شكل القصة القصيرة المغري للشباب عادة. وسرعان ما وجد نفسه في مفترق طرق بعد تخرجه عام ١٩٣٤. فقد دخل - كما ذكرنا في أحاديث عديدة في الصحف - صراعاً رهيباً بين الفلسفة التي هم بتحضير رسالة للماجستير فيها والأدب الذي ظهرت أعراضه عليه قبل تخرجه.

يقول محفوظ عن هذا الصراع:

«كنت أمسك بيد كتاباً في الفلسفة، وفي اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقي أو طه حسين. وكانت المذاهب

لفلسفة تقتحم ذهني في نفس اللحظة التي يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر. ووجدت نفسي في صراع رهيب بين الأدب والفلسفة. صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه. وكان عليّ أن أقرر شيئاً أو أجن. ومرة واحدة قامت في ذهني مظاهرة من أبطال «أهل الكهف» الذين صورهم توفيق الحكيم، والبوسطجي الذي رسمه يحيى حقي، والفلاح الصغير الذي لا يعرف الدنيا أبعد من حدود عيدان الغاب المنتصبة على حافة التربة في رواية «الأيام» لطف حسين، وأشخاص كثيرون من أبطال قصص محمود تيمور. كلهم كانوا يسرون في مظاهرة واحدة. وقررت أن أهجر الفلسفة وأن أسير معهم»^(٢٨).

وعلق يوسف الشاروني على هذا التصريح بقوله:

«ومنذ عام ١٩٣٦ سار نجيب محفوظ في الموكب الأدبي»^(٢٩).

هل انتهى ذلك الصراع عام ١٩٣٦ كما علق الشاروني؟

أغلب الظن أن هذا تاريخ صحيح، يؤكد ما لاحظناه من توقف نجيب محفوظ عن نشر المقالات بعد أغسطس ١٩٣٦، واقتصاره عند عودته في نوفمبر ١٩٤٣ على المقالات الأدبية التي بدأت في التناقص منذ ذلك التاريخ حتى عام ١٩٥٢، أي أنه لم يعد إلى الفلسفة منذ آخر مقالة نشرها في المجلة الجديدة في مارس ١٩٣٦، في حين استمر في كتابة القصة القصيرة ونشرها.

ولكن، لماذا اختار طريق القصة عموماً؟

يعزو هو نفسه السبب إلى «الظروف السياسية التي كانت تمر بها البلاد

(٢٨) حديث بمجلة الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، ٣١ ديسمبر ١٩٥٧. نقلاً عن يوسف

الشاروني: ثلاثة روائيين، هيئة الكتاب القاهرة، ١٩٧، ص ٨ - ٩.

(٢٩) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقت نشأته الأدبية. ويوضح ذلك على لسان سوسن - إحدى شخصيات الجزء الثالث من روايته «بين القصرين» - حين تقول: «المقالة صريحة ومباشرة. ولذلك فهي خطيرة، خاصة إن كانت الأعين محملقة فينا. أما القصة فذات حيل لا حصر لها. إنها فن ماهر. وقد غدت شكلاً أدبياً سوف ينتزع الإمامة في عالم الأدب في وقت قصير»^(٣٠).

وقد جاء هذا التصريح الروائي على لسان شخصية من المفروض أنها أدلت به في الثلاثينات، بعد عام ١٩٣٥ الذي بدأت فيه أحداث الجزء الأخير من ثلاثيته، وهو السكرية، وليس بين القصرين كما قال الشاروني. وبالرغم من صحة التنبؤ الذي سجله محفوظ وهو يكتب ذلك الجزء في منتصف الخمسينات تقريباً، فرأيه في مكر الفن القصصي يشير إلى جانب مهم في شخصيته المراوغة بوجه عام، وهي مراوغة غرسها في شبابه إحساسه بوطأة الرسالة الملقة على ذلك الفن فيما يبدو، ونمائها ميله العام إلى المراقبة والملاحظة من بعيد، دون تورط أو اقتحام.

ماذا عن الرواية إذن؟

يقول هو نفسه في حديث آخر:

«في الرواية نجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الأقصوصة. وفيها نجد التحليل والنقد كما في المقالة، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكي كما في المسرحية. وفيها متسع للتعبير الشعري والخيال الشعري إن وجد الاستعداد لها كما في الشعر. بل إن في الرواية إمكانات الوسائل التعبيرية الأحدث منها كالإذاعة والسينما. وبينما نجد في كل شكل فني مجالاً محدوداً للتعبير لا يستطيع الفنان أن يتجاوزه، فإن الرواية لا حدود تحددها. فهي شكل فني لا نظير له»^(٣١).

(٣٠) المرجع نفسه، ص ص ٩ - ١٠.

(٣١) مجلة الهلال، القاهرة، فبراير ١٩٧٠ (عدد خاص عن نجيب محفوظ)،

ص ص ٤٣ - ٤٤.

قال محفوظ هذا عام ١٩٦٠ ، بعد أن مارس تأليف الرواية سنوات وسنوات . ومع ذلك فحتى هذا الموقف الناضج من الرواية يشير إلى سر اختياره تلك الطريق الصعبة ، الطويل سلمها .

ولكنه عاد في حديث آخر فألقى الضوء التالي على الطريق التي سار فيها مع أبناء جيله من الروائيين ، ولخص خطواته وخطواتهم بقوله :

«سرنا في طريق مليء بالعثرات ، لأننا لم نجد تراثاً روائياً نعتمد عليه . سبقنا جيل الرواد وقدم كل رائد عملاً أو عملين ، درسناهما بفطرة لا تستند إلى علم ، ودون أن نعرف مواقعهما من التراث الروائي الضخم الذي كان مجهولاً لنا . . . وقمنا برحلة طويلة ، وارتطمنا بأخطاء بدائية ، وتخبطنا كمن يسير معصوب العينين . وكان علينا أن نغوص في واقعنا ، وأن ندرس فن الرواية وأن نؤلف في وقت واحد»^(٣٢) .

لقد اختار محفوظ طريق الرواية بكل ما عليه من أشواك ومشقات . ومع أنه نشر أولى رواياته عام ١٩٣٩ فمن الواضح - في اختياره الطريق وحسمه النزاع بين الأدب والفلسفة عام ١٩٣٦ - أنه جرب قلمه في الرواية قبيل ذلك التاريخ ، أو نحوه . فهو يذكر أن أول رواية كتبها كانت اجتماعية ، وضع لها عنوان «أحلام القرية» . ولكنه لم يجرؤ على نشرها ، لا لأنه كتبها دون أن يرى قرية واحدة وحسب ، وإنما لأنها «لا يمكن أن تُقبل على أي مستوى» كما ذكر في حوار معه . وبعدها شغل نفسه بمشروع ضخم لكتابة «تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع وولتر سكوت في تاريخ بلاده»^(٣٣) ، ولكن هذا المشروع الخيالي تمخض عن رواياته الثلاث الأولى :

(٣٢) مجلة المصور ، القاهرة ، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨ ، ص ١٩ .

(٣٣) مجلة الهلال ، مرجع سابق ، مقال «الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ» لفؤاد دواره ، ص ١٠٢ .

عبث الأقدار، رادوييس، كفاح طيبة. ثم تحول إلى الرواية الاجتماعية، ولم يعد إلى الرواية التاريخية بعدها.

ويبدو أنه طبق على نفسه - في تلك الفترة - نصيحة قدمها لصديقه الطبيب أدهم رجب الذي كان يعد نفسه للكتابة. فقد ذكر له في إحدى رسائله - في أوائل الأربعينات تقريباً أن «الأديب الحق في أوله عبارة عن سلة مهملات»^(٣٤). وتكشف هذه الرسائل المهمة عن بعض الحقائق المتصلة ببداياته الروائية، فهو يذكر في إحداها أنه كتب رواية رادوييس «في سنة ١٩٣٧ - ١٩٣٨»، أي أنها كتبت قبل نشر «عبث الأقدار»، وربما كتبت قبل كتابتها. ومن المحتمل أنه كان يكتب ثم يحفظ، أو يكتب ثم يمزق، وفي كلتي الحالين كان ينقح، ويعدل، ويبدل، وهذه كلها أمور طبيعية. وهو يذكر في رسالة أخرى - عام ١٩٤٥ تقريباً - أنه يفكر في كتابة ملحمة كبرى، يريد أن يهب لها عشرة أعوام، وأن روايته خان الخليلي التي ظهرت في ذلك العام جزء من عشرٍ مثلها، أو خمس عشرة. وكان قد قرأ وقتها - كما يذكر في رسالة أخرى - رواية الحرب والسلام لتولستوي. ولعلها شجعتة بملحميتها على التفكير في تلك الملحمة التي داعبت خياله، وجسدها بعد ذلك في الثلاثية.

لعل محفوظاً كان في تلك الفترة ميالاً إلى المشروعات الضخمة. فبعد مشروعه التاريخي انتقل، كما رأينا، إلى مشروعه المعاصر الذي حالفه التوفيق فيه أكثر من سابقه. فقد أخرج منه خمس روايات حتى عام ١٩٥٢، ثم أخرج في منتصف الخمسينات ثلاث روايات أخرى هي ثلاثيته المعروفة. وبذلك تجمع من مشروعه التاريخي الحديث ثماني روايات، يعنينا

(٣٤) مجلة أكتوبر، القاهرة، ١١ ديسمبر ١٩٨٨، موضوع «خطابات بخط نجيب محفوظ من خمسين سنة» لضيء الدين بيرس، ص ٤٢.

منها هنا الخمس الأولى مع الثلاث التاريخية القديمة، أي رواياته الثماني الأولى، من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ .

وقبل أن تناقش هذه الروايات الثماني التي درج بها محفوظ على طريق الرواية يحسن بنا أن نتوقف قليلاً عند الظروف المحيطة، فيما يتعلق بالبيئة والأدب عامة، وما يتعلق بمحفوظ شخصياً.

في نوفمبر ١٩٢٤ تشكل أول برلمان منتخب بعد إقرار دستور ١٩٢٣ . وكان سعد زغلول صاحب الأغلبية الشعبية والبرلمانية على السواء . ولا بد أنه ظهر أمام عيني الصبي نجيب محفوظ (١٢ عاماً في ذلك الحين) بمظهر البطل الشعبي الذي ظهر به أمام كثيرين . ولكن الأمور ما لبثت أن تغيرت بعد وفاة زغلول عام ١٩٢٧ ، مع أن صورته لم تتغير في أذهان الكثيرين، إن لم يكن قد ازدادت تألقاً وأسطورية، بالرغم مما قد يؤخذ عليها من ديماغوجية وضعف في شخصية صاحبها . فبعد وفاته نجح مركزا القوة في البلاد - الاحتلال والقصر - في احتواء الوجود السياسي لحزب الأغلبية الشعبية والبرلمانية . وفي يونيو ١٩٢٨ عطلت وزارة محمد محمود المثلة للأقلية السياسية المهادنة للاحتلال والقصر البرلمان الوليد لمدة ثلاث سنوات . وبذلك ضربت الديمقراطية الوليدة أيضاً في الصميم . ثم جاءت وزارة صدقي عام ١٩٣٠ فأكملت الرسالة، وجاءت بدستور جديد . ولكن هذه الظروف السياسية المضطربة لم تستطع في مجموعها أن تقتلع حب الوفد - حزب زغلول - من وجدان الشباب الذين تعلقوا بشخصية زعيمه، ومنهم نجيب محفوظ، الذي ظل وفياً للوفد، حفيماً بزعيمه طوال الفترة التي تعيننا .

وفي ظل هذه الظروف المضطربة ذاتها نبتت بذور الميل إلى الكتابة عند نجيب محفوظ، فبدأ بالشعر الذي تركه بسرعة، ثم ثنى بالمقال والقصة القصيرة، في الوقت الذي تصاعدت فيه موجة الدعوة إلى الأدب القومي .

فعلى مدار عام كامل، من أكتوبر ١٩٢٩ إلى أكتوبر ١٩٣٠، نشرت جريدة السياسة الأسبوعية العديد من المقالات حول ضرورة خلق أدب قومي مصري، يصور البيئة والواقع، ويحد من طغيان الترجمة والاقتباس، ويسعى للإصلاح والبناء على الأسس الحديثة، ويأخذ بأسباب العلم والمدنية^(٣٥). ومع أن أصحاب هذه الكتابات كانوا شباباً وقتها - أكبر من محفوظ بعقد على الأكثر - فقد شغلت دعوتهم الحياة الثقافية، ووجدت أنصاراً من الجيل الأكبر سناً مثل سلامة موسى ومحمد حسين هيكل والمازني والحكيم. ومع أن هؤلاء وأولئك تباينت مواقفهم حول الأدب القديم والحضارة الفرعونية واللغة العربية، فقد وُحِدَ بينهم هدف التعبير عن عصرهم، وإنشاء أدب جديد يليق بالعصر من واقع الإحساس القومي. وهذا ما اقتنع به نجيب محفوظ فيما يبدو، لقربه من كتاب السياسة الأسبوعية ومشاركته في الكتابة إليها ابتداء من ١١ أكتوبر ١٩٣٠.

ولكن قناعة محفوظ في تلك الفترة كان يشوبها الشك في جدوى الاشتغال بالسياسة، والخوف من العمل السياسي أو الحزبي المباشر. ولهذا فضل - لأسباب شخصية بحتة فيما يبدو أيضاً - أن يكتفي بمقعد أمام مسرح الأحداث. وحين اشتد صراعه الداخلي بين الفلسفة والأدب ظهرت أمام

(٣٥) راجع: محمد سيد محمد: هيكل والسياسة، دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٣، ص ص ١٦١ - ١٦٨. وقد تكونت في ذلك الوقت «جماعة الأدب القومي»، ونشرت بياناً في السياسة الأسبوعية في ٢٨ يونيو ١٩٣٠. وقد وقع البيان محمد زكي عبد القادر، محمد الأسمر، محمود عزت موسى، محمد أمين حسونة، زكريا عبده، والأديب السوداني نزيل القاهرة معاوية محمد نور. وجاء في هذا البيان أن طابع النهضة في مصر والشرق العربي هو «التقليد والنقل» في مجال الأدب. ولا بد من «الخلق والاستقلال»، حتى لا نعيش عالة على الغرب. فالأدب صورة الحياة، ولا بد له من الطابع المصري والمميزات المحلية والسمات الخاصة. المرجع نفسه، ص ص ١٦٤ - ١٦٦.

عينه بعض البدائل فاختار منها القصة. وأهلته موهبته الخاصة في الوصف والمراقبة للتدرج من القصة القصيرة إلى الرواية. ولكنه وجد في الإثنتين أداة مأكرة - كما قال - تعفيه من الصدام والصراع اللذين حرم من موهبتهما. فهو لم يكن ذا حسب ولا جاه ولا حزب يحميه عند الحاجة كما كانت حال طه حسين والعقاد والمازني وهيكمل. ولكنه كان مثل توفيق الحكيم - إلى حد ما - في الميل إلى صفوف المتفرجين والكتابة من مقاعدهم. ولعله اتخذ الحكيم مثلاً أعلى أو فكر في مثاله وقتها. ولكن المؤكد أنه اختار ما يتناسب مع استعداداته وقدراته. وكان الاختيار بسيطاً ومتواضعاً، ولكنه يحتاج إلى التضحية والدأب والمثابرة والصبر. وهذا ما لم يكن يفتقر إليه محفوظ.

لماذا إذن بدأ خطوه على طريق الرواية بالعودة إلى الماضي القديم واستلهامه؟ هل كان ذلك لأن الماضي يقيه مغبة الصدام مع أصحاب الأمر والنهي في الحاضر، أو لأن الرواية التاريخية نوع من «التقية» الفنية إذا صح التعبير؟ هل كان ذلك لأن الرواية التاريخية أمكر أشكال الرواية عند التعرض للحاضر؟

لا أعتقد أن هذا أو ذاك كان الدافع المباشر للبدء بالرواية التاريخية، وإنما أعتقد أن محفوظ انساق إلى التاريخ الفرعوني بدافع من قراءاته، ولا سيما أنه ترجم كتاب مصر القديمة ونشره في وقت مبكر عام ١٩٣١، وهو لم يتجاوز العشرين من عمره. وقد أفاده هذا الكتاب في بعض وقائع رواياته الفرعونية الثلاث كما سنرى. وربما كان لاختزانه صور زيارة المتحف المصري في طفولته أثر في إعجابه بالتاريخ الفرعوني في شبابه، فضلاً عن أن دعوة الأدب القومي كانت تشمل تصوير التاريخ القديم والحديث بصفتهما من مكونات الشخصية القومية. وربما كان لاهتمام سلامة موسى بهذا التاريخ أثر آخر في شحن عواطفه محفوظ نحوه، وقت أن كان الأخير قريباً منه طوال الثلاثينات.

وقد استوحى محفوظ من التاريخ الفرعوني نحو ست قصص قصيرة، عدا رواياته الثلاث الأولى، مما يؤكد حماسه الكبيرة لهذا التاريخ في شبابه^(٣٦). وفي بعض هذه القصص القصيرة، مثل «بقظة المومياء» ألقى ظلاً من التاريخ الحديث على التاريخ القديم. فبطل هذه القصة من الباشوات الأتراك في مصر، فرنسي الثقافة، بربري العنجهية، لا يتورع عن جلد أحد فلاحيه المصريين لأنه اختطف قطعة لحم من طعام كلبه. وذات يوم يعثر أحد رجاله على مقبرة فرعونية في أرضه فيتخذ ذلك مصدراً للتباهي أمام ضيوفه الأوروبيين. ولكنه حين يصحبهم إلى المقبرة تنهض مومياء صاحبها فتلقنه درساً قاسياً في حسن معاملة فلاحيه الجياع، بل تذكره بأنها جاءت به أسيراً في إحدى الغزوات القديمة، من فرط الشبه بينه وبين الأسير، فيسقط الباشا ميتاً من وقع المفاجأة وهول الدرس.

غير أن الأمر في هذه القصص، وما تلاها من روايات ثلاث، لم يكن مجرد الحماسة للتاريخ المصري القديم، أو مجرد تصوير ذلك التاريخ في قصص وروايات على نحو ما فعل جرجي زيدان مع التاريخ الإسلامي، وإنما كان تعبيراً عن الرغبة في معالجة موضوع مضمون، غير مخفوف بالمخاطر الخارجية مثل موضوع الواقع الراهن. فالتاريخ القديم موضوع محدد الإطار، معروف الشخصيات، قادر على تحقيق الاستجابة القرائية والشعبية، ولا سيما في الثلاثينات والأربعينات. ولكن ما صنعه محفوظ فيه

(٣٦) وهذه القصص هي: ملوك جوف الأرض (المجلة الجديدة الأسبوعية: ١٩٣٤/١١/٢)، الشر المعبود (المجلة الجديدة الأسبوعية: ١٩٣٦/٥/٢٧)، ثم نشرها معدلة في الرواية: ١٩٣٩/١٠/١٥) عفو الملك أسركاف (الرواية: ١٩٣٨/١٢/١) بقظة المومياء (الرواية: ١٩٣٩/٤/١) عودة سنوحى (الثقافة: ١٩٤١/٧/١٥) صوت من العالم الآخر (الرسالة: ١٦، ١٩٤٥/٤/٢٣) وقد ضم ثلاثاً منها (الشر المعبود، بقظة المومياء، صوت العالم الآخر) إلى مجموعته همس الجنون.

يختلف كثيراً عما صنعه زيدان في التاريخ الإسلامي . فالأخير لم يخرج على وقائع ذلك التاريخ ، ولم يضيف إليه إلا قصة الغرام السطحية التي فرضها على تلك الوقائع كنوع من المعالجة الروائية . أما محفوظ فلم يأخذ من التاريخ الفرعوني إلا العطر إذا صح التعبير . فهو لم يتقيد بالوقائع التاريخية ، وإن حافظ على الشخصيات المتصلة بها . وكان في معالجته الروائية أقرب إلى العمل الحقيقي للروائي ، وهو الاستلهام لا إعادة الصياغة . بل كان يؤسس استلهامه لذلك التاريخ على رؤية فكرية معينة ، تحدت في رواياته الثلاث الأولى .

وقد تدرجت الرؤية المحفوظية في الروايات التاريخية الثلاث على نحو بارز . ففي روايته الأولى عبث الأقدار مال إلى الإيمان بالدور المطلق للقدر في تحريك التاريخ والبشر . وفي روايته الثانية رادوييس نقل قوة القدر المطلقة من خارج الفعل البشري إلى داخله ، فأصبحت هذه القوة تحرك التاريخ والبشر على نحو أشمل وأعمق . وفي روايته الثالثة كفاح طيبة ظهر وعيه بالدور النسبي للبشر في تحريك التاريخ ، وتنبه لدور الفرد في هذا التحريك ، وركزه في «أحمس» البطل القومي الذي رد الغزاة وطردهم . وربما ساعده على اختبار تلك الرؤية القدرية المطلقة أنه وجد لها سنداً من الأسطورة الشعبية في كتاب مصر القديمة الذي ترجمه في مطلع حياته الأدبية عام ١٩٣١ . وفي تلك الأسطورة يحدثنا الخيال الشعبي عن انتقال العرش من أسرة الملك خوفو إلى أسرة كاهن الإله رع ، لا شيء إلا لأن القدر أراد ذلك . ومن جهة أخرى سعى محفوظ إلى اختبار الرؤية القائمة على دور الفرد في التاريخ من واقع إحساسه بأن الحركة الوطنية الحديثة قامت على هذا الدور منذ عمر مكرم إلى سعد زغلول ، أي دور البطل الشعبي الذي تحركه المحن والشدائد الوطنية فيستجيب لمسؤولياتها .

إذا كانت الرؤية الفكرية في الروايات الثلاث قد تدرجت على هذا

النحو، فقد تدرجت أيضاً الأداة الفنية التي صاحبته. ففي عبث الأقدار قام البناء الروائي على السرد التقريري الميال إلى الخطابة والوعظ والبلاغة المقتبسة. وقام رسم الشخصيات على البعد الواحد، مثلما قامت حركة الأحداث على المصادفات والمفاجآت الميلودرامية. وفي رادوييس تقلصت - إلى حد ما - المظاهر السلبية في البناء والشخصيات والحركة، بالرغم من الرتابة والبطء والميلودراما في تطور الأحداث، والاعتماد على الوصف اللفظي من الخارج. وفي كفاح طيبة يزداد البناء تماسكاً، وتقل البلاغة اللفظية المقتبسة.

ومع ذلك نجد في رواية رادوييس - بوجه خاص - مفاتيح كثيرة لفهم الرؤية المحفوظية في رواياته الثلاث. ففي هذه الرواية صور محفوظ شخصية لأحد الفلاسفة، يدعى هوف، ألقت أضواء مهمة على الماضي والحاضر معاً.

سألت رادوييس الفيلسوف عن رأيه في الفن والفنانين فأجاب:

«الفن هو ولعب، والفنانون لاعبون مهرة»^(٣٧).

ثم سأله عن دواء لشكواها المستمرة، فأجاب الفيلسوف العجوز:

«الجميع يشكو يا رادوييس. طالما استمعت إلى شكاة الفقراء والبائسين الذين يتلهفون على كسرة خبز. وطالما استمعت إلى شكاة السادة وهم يشنون تحت عبء التبعات الجسام. وطالما استمعت إلى شكاة الأغنياء السادرين وقد برموا بالدعة والسعادة. فالجميع يشكو، وما من فائدة ترجى من التغيير. فاقنعي بما قسم لك»^(٣٨).

ومهما قيل عن صلة عبارات الفيلسوف الأخيرة بالفترة التي كتبت فيها

(٣٧) نجيب محفوظ: رادوييس - مكتبة مصر، القاهرة، ط ٥، ١٩٦٤، ص ٥٠.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٥٤.

الرواية لا بالعصر الذي تصوره، فرؤيته للفن والواقع تلخص الرؤية القدرية التي مال إليها محفوظ في تلك المرحلة. فالفن لعبة، والفلسفة لا تجد من يسمع صوتها، والرضا بما قسم خير وأبقى. ولهذا يصبح الصراع الأساسي في الحياة بين صاحب السلطة التي هيأها له القدر والطامعين فيها ممن سلطهم القدر نفسه عليه، إما لأنه تمرد على قدره أو طمع في أقدار الآخرين. وهذا هو ما حدث في الرواية. فالملك هو الذي يلعب بالكهنة، والكهنة يؤلبون الشعب عليه من أجل الحفاظ على مصالحهم وأراضيهم التي طمع فيها وأراد تأميمها لحسابه. أما الشعب فمجنيّ عليه، لا يزيد دوره على أن يكون جسراً يعبره الملك اللاهي العابث إلى أهدافه، مثلما يعبره الكهنة الخائفون على مصالحهم وأراضيهم.

يقول محفوظ في حوار حول تلك الفترة:

«كانت الوطنية المصرية متأججة في ذلك الوقت. وكان هناك مدّ حقيقي للفرعونية، وهو مدّ كانت له مبرراته الموضوعية. إذ كان العصر الفرعوني هو العصر الوحيد المضيء في مقابل عصر المهانة والانحطاط الذي كنا نعيش فيه وقتها، مهانة الاستعمار الإنجليزي وسيطرة الأتراك معاً»^(٣٩).

ولكن القناع الفرعوني لم يظهر على هذه الصورة إلا في رواية كفاح طيبة. فليس في عبث الأقدار، ولا في رادوييس، أي إشارة إلى مهانة الاستعمار الإنجليزي وسيطرة الأتراك. وأقصى ما يخرج مع قارئها هو طابع الاحتفال بالتاريخ القديم واستلهام موضوعاته الفرعونية. أما في «كفاح طيبة» فيظهر القناع الفرعوني بوضوح مخفياً وراءه الواقع الحديث الذي سيطر فيه الغزاة من الأتراك والإنجليز

ومع أن الروايات الثلاث لم تكن تختلف - ضعفاً أو تفوقاً - من الناحية

(٣٩) مجلة الآداب، بيروت، يوليو ١٩٧٣، ص ٣٧، مع صبري حافظ.

الفنية عن الروايات التي عاصرتها، فقد كانت أقرب إلى التمرينات على الكتابة الروائية منها إلى الروايات الناضجة فكراً وفناً، ولكنها كانت تمرينات متدرجة في نضجها الذاتي، بمعنى أن كفاح طيبة أنضج من رادويس، والأخيرة أنضج من عبث الأقدار. وكانت في مجموعها تبشر بروائي من النوع الذي تنضجه التجارب والدأب والمثابرة على الكتابة، لا من النوع الذي يولد ناضجاً أو أقرب إلى الناضج كما حدث مع كثيرين في أوروبا.

لماذا إذن تحول نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الاجتماعية؟
يقول هو نفسه:

«هذا مالا أستطيع له تفسيراً»^(٤٠).

ولكن هذا جواب غير مقنع في الحقيقة، لأنه هو نفسه أشار إلى انشغاله بالتاريخ القديم إلى حدّ استخلاص أفكار وموضوعات لأكثر من ٣٠ رواية، ودراسة كل مظاهر الحضارة المصرية القديمة، وحضور محاضرات قسم الآثار بالجامعة^(٤١). فكيف يتحول فجأة إلى مصر الحديثة؟ إذا أخذنا بتفسير كفاح طيبة على أنها «تحاول توجيه رسالة من الماضي للحاضر» وأنها «دعوة للمصريين المعاصرين إلى التخلص من المحتلين والمستغلين كما تخلصت مصر القديمة من الغزاة الهكسوس» كما بين الدكتور بدر^(٤٢)، وهو تفسير مقبول، فهل كانت هذه الرواية مرحلة انتقال إلى المعاصرة، والواقعية الاجتماعية؟

يقول محفوظ مرة أخرى:

«يبدو أنني وجدت أن التاريخ قد أصبح عاجزاً عن أن يمكّني من أن

(٤٠) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤٢) عبد المحسن بدر، مرجع سابق، ص ٢٣٦.

أقول ما أقوله . كنت قد قلت عبره جوهر الموضوعات التي أردت أن أقولها، خلع الملك، والحلم بثورة شعبية، وتحقيق الاستقلال . ويبدو أنني بعد ذلك كنت سادخل في عصر الأمبراطوريات بينما كنا نعيش في الواقع عصر المهانة . . . ولا أدري إذا ما كان ذلك هو السبب في أن أدخل مباشرة في معالجة الموضوعات الاجتماعية . ولكن الذي أدريه أن مجهوداً كبيراً ضاع كذلك الذي ضاع في دراسة الفلسفة . بل إن مجهود الفلسفة عاش في نفسي ، واستفدت منه . أما التاريخ فلا . . . إنني أذكر أن ثمة تقسيماً يقسم الأدباء إلى أدباء الفعل الماضي وأدباء الفعل المضارع وأدباء المستقبل . وعندما تأملت نفسي وجدت أنني من أدباء الفعل المضارع ، من أدباء الحاضر . لا أحب الكتابة عن الماضي ، ولا يستهويني التنبؤ بالمستقبل . بل إن تجربتي في الرواية التاريخية فشلت من زاوية النظر التاريخية لأنني حولت فيها الماضي إلى حاضر^(٤٣) .

ومهما كان الرأي في هذا التفسير للقطيعة مع التاريخ كموضوع للرواية فهو لا يجيب جواباً محدداً عن سؤالنا السابق . ولكننا نميل إلى الاعتقاد بأن كفاح طيبة كانت مقدمة الرواية الاجتماعية عند محفوظ ، ومرحلة الانتقال إليها .

كانت رواية خان الخليلي باكورة الروايات الاجتماعية في الظهور، لا رواية القاهرة الجديدة، كما جاء في قائمة مؤلفات محفوظ الثابتة في طبعات كتبه، وكما أخذ بها نقاده ودارسوه - بغير استثناء - بعد عام ١٩٥٢ . وستناقش هذا الموضوع في الفصل التالي عند دراسة الصدى النقدي لروايات تلك المرحلة . وقد ظهرت خان الخليلي في النصف الأخير من عام ١٩٤٥ كما يتبين من واقع ما كتب عنها في صحف الفترة . وكان

(٤٣) مجلة الآداب، مرجع سابق، ص ٣٨ .

ظهورها منسجماً مع نهاية الحرب العالمية الثانية، فقد عاجلت وقعها في مصر على إحدى الأسر القاهرية ضمن ما عاجلت من مشكلات.

ومن الطبقات العليا في مصر القديمة نزل محفوظ في هذه الرواية وما تلاها إلى الطبقات الدنيا. فلم يعد يستطيع أن يتناول الملك والنبلاء والكهنة كما تناولهم - بحرية - في رواياته الثلاث الأولى. ولم يعد أمامه سوى الطبقة التي جاء منها هو نفسه، أي بورجوازية المدينة بشرائعها المختلفة. والمدينة هنا هي القاهرة بأحيائها المختلفة أيضاً. ففي ثلاثة أحياء تنقلت الأسرة القاهرية التي صورها في الرواية، مرة بسبب وقع الغارات على حي السكاكين القريب من حي العباسية، مقرّ ثكنات الجيش ومطعم الألمان، ومرة أخرى بسبب وفاة أحد أبناء الأسرة في مهجرها بحي خان الخليلي فانتقلت نقلة نائية هذه المرة إلى حي الزيتون، على أطراف القاهرة. ولكن هاتين النقلتين كانت لهما آثار متفاوتة في نفوس شخصيات الرواية وحركتها الخارجية. فالنقلة الأولى حررت الأسرة من الخوف من الغارات الجوية الألمانية، وملأت أحمد عاكف بطل الرواية - كما يقول الراوي - بلذة الاستطلاع ولذة المقامرة ولذة الجري وراء الأمل، بل ولذة الاستلقاء الخفية الناشئة من الانتقال إلى حي دون حيه القديم منزلةً وعلماً^(٤٤). ومع ذلك حرمت هذه النقلة عاكف من التمتع ببعض أحلامه، حين فضلت عليه نوال - الفتاة التي تعلق بها - أخاه الأصغر رشدي، ثم حرمته من رشدي نفسه الذي قتله السهر واللهو، فمات بالسسل في مهجر الأسرة. وجاءت النقلة الثانية فعملت بمفهوم الحي البعيد، من حيث البعد عن الحياة والركون إلى الهمود، لأن في هذا الهمود السلامة. ثم جاءت النقلتان فشغلنا عاماً واحداً من خريف ١٩٤١ إلى صيف ١٩٤٢.

(٤٤) نجيب محفوظ: خان الخليلي. طبعة الكتاب الذهبي، القاهرة، ١٩٥٢، ص ٦.

ومع أن خان الخليلي لم تعمل بعنوانها، وظلّت صورة ذلك الحي باهتة، فقد قدمت - لأول مرة في أعمال محفوظ - نموذج الشخصية المحورية، أو المهيمنة على الرواية، التي تردّد ظهورها في رواياته التالية. فكانت الرواية من روايات الشخصية الواحدة. وكانت هذه الشخصية الواحدة ممثلة في أحمد عاكف الموظف الصغير، المتوسط التعليم، ذي الثقافة التقليدية الذي يتوهم أنه قادر على الكتابة والإبداع - بعد سنوات من القراءة - ولكنه يعيش عاجزاً عن تحقيق شيء جدي. بل يصل عجزه إلى اليأس المطلق أحياناً، وعند ذاك يتمنى الفناء للعالم بأسره. ومع أن محفوظاً اهتم برسم شخصية رشدي، أخيه الأصغر، فقد ظل عاكف مهيمناً، وظلت الشخصيات الأخرى الثانوية - باستثناء نونو ونوال إلى حد ما - أقرب إلى الأشباح، وظل الجميع تحت سلطان قدر داهم يجمع ويفرق كيفما يشاء!

لعل نونو الخطاط كان يلخص رؤية الروائي، أو لعل الروائي كان يلخص رؤيته على لسانه، بقوله: «الدنيا دنيا الله، والفعل فعله، والأمر أمره، والنهاية له»^(٤٥)، وهي ترجمة حديثة لما سبق أن جاء على لسان هوف الفيلسوف في رواية رادوييس، أي لا فائدة ترجى من التغيير، والقناعة بما قسم كنز لا يفنى. ومع ذلك قدمت الرواية - لأول مرة أيضاً - نموذجاً مختلفاً من المثقفين، وهو أحمد راشد المحامي الذي زوّج ماركس بفرويد وراح ينادي بأفكار اشتراكية سابقة لأوانها، وسط قوم لا يعرفون، ولا يريدون أن يعرفوا. وسوف يتردد هذا النموذج كثيراً في روايات محفوظ التالية على أي حال. فقد كان ظهوره الخاطئ، المبكر عن أوانه، هنا أشبه بالدورية الاستطلاعية في الحروب.

وإذا كان العبء الأكبر في بناء الرواية يقع على الراوي الذي يعلم خائنة

(٤٥) المصدر نفسه، ص ٤٤.

الأعين وما تخفي الصدور، كما حدث في الروايات السابقة، فقد خان التوفيق هذا الراوي التقليدي المتأله في أكثر من مناسبة. فهو يغرق في وصف مشهد ذهاب رشدي للطبيب بغير منطق مقنع، وهو يلزم رشدي الفراش أسبوعاً دون أن تبدي نوال - الحبيبة - أو أسرتها أي اهتمام على غير المنتظر، وهو لا يعاود ذكر المقهى - الذي يلتقي به أحمد عاكف ورفاقه - طوال مشاهد مرض رشدي، وهو يختزل التصوير حين يتوقعه القارىء كما ألمحنا في المواقف السابقة أو يلجأ إلى التفصيل حين لا نتوقع منه ذلك. بل هو يوزع لغة الحوار على الشخصيات بالعدل والقسطاس دون أي تفرقة بين مستويات المواقف واختلاف المقام. وهو - أيضاً - عباس اللغة أحياناً، طه حسين أحياناً أخرى، لا يترك فرصة أو حرية للشخصيات كي تعبر عن نفسها بالسلوك أو الكلام. فكل شيء جاهز في جعبته، وما علينا إلا الإستسلام!

ظهرت القاهرة الجديدة في أواخر النصف الأول من عام ١٩٤٦، أي بعد أقل من عام على ظهور سابقتها، كما يتبين مما كتبه الصحف عنها. ومع أن المشهور والمتواتر - على لسان محفوظ نفسه وفي قائمة مطبوعات - أنه كتب هذه الرواية قبل خان الخليلي، فهي أنضج فناً من زميلتها وأكثر حيوية ودرامية. وكان ظهورها بعد خان الخليلي طبعاً من حيث نضج الخبرة.

ومثلما دارت خان الخليلي حول محورها أحمد عاكف دارت القاهرة الجديدة حول شخصية جديدة لم يظهر لها ظل في زميلتها، وهي شخصية محبوب عبد الدائم المثقف الجامعي الانتهازي المكيافيلي. ولكن الزمان والمكان يختلفان. فقد عاد محفوظ إلى عام تخرجه - ١٩٣٤ - وشغل الرواية بأشهره التسعة الأولى. ثم ابتعد عن أحياء خان الخليلي الثلاثة إلى بعض أحياء القاهرة الأخرى مثل بين السرايات وشبرا. ولكنه لم يبتعد عن طبقته الوسطى الصغيرة التي جاء منها عبد الدائم ورفاقه الثلاثة وزوجته. بل

أضاف الطبقة الأرستوقراطية، ولا سيما في تعاملها مع الطبقات الأدنى.

يمكن أن نعد الرواية قصة صعود عبد الدائم وسقوطه. فقد دفعته ظروفه الخاصة البائسة إلى التفلسف، ودفعه التفلسف إلى اختراع فلسفة بسيطة المصطلح خلاصتها كلمة «ظظ» التي تمثل بها. وعن طريق هذه الفلسفة حصل على وظيفة براءة مقابل الزواج من عشيقه وكيل الوزارة الذي عمل سكرتيراً له، وهي نفسها خطيبة وحبيبة أحد زملاء دراسته، ولكن الفقر الذي دفعه لقبول السقوط دفعها لقبوله بدورها. ثم صار وكيل الوزارة وزيراً، فصار عبد الدائم مديراً لمكتبه، وصار بيته مركز اللذة المشتركة. وذات يوم هبط على ذلك المركز أبو عبد الدائم وزوجة الوزير معاً، دون موعد أو تدبير سابق، فكانت الفضيحة مضاعفة. وعلى أثرها استقال الوزير، وأُقضيَ الفيلسوف المدمر إلى وظيفة صغيرة خارج القاهرة، وانتهت الرواية.

ولكن هذه القصة المحورية، أو الدراما الأساسية، تحف بها قصص أخرى أقل شأنًا، تتعلق بزملاء عبد الدائم ورفاق دراسته الثلاثة: علي طه الاشتراكي الديمقراطي الذي أحب إحسان عشيقه الوزير وزوجة سكرتيره قبل سقوطها، ويذكرنا بشخصية أحمد راشد في خان الخليلي، ومأمون رضوان الإسلامي الأصولي، وأحمد بدير غير الملتزم بفكر محدد، فضلاً عن الإخشيدي الذي فتح لعبد الدائم باب التسلق ثم أصبح هو نفسه ضحيته. فهؤلاء يدورون حول المحور ويمدون حركة الرواية بحيوية افتقدتها سابقاتها. ومع ذلك يقعون جميعاً - مع محورهم - في قبضة الراوي المتآله السابق، الذي يُخفي عليه حقهم في الاستقلال والتعبير عن أنفسهم بالسلوك والكلمة المناسبة. ومن خلال قبضة الراوي القوية هذه لا يتسرب سوى الشعور بموت الفلسفة، والحكم بالإدانة على التطرف في مواجهة الحياة، واليأس من إصلاح ما يفسده الزمان وتغيير ما يدبره القدر.

في النصف الأول من العام التالي - ١٩٤٧ - ظهرت رواية زقاق المدق. وبها عاد محفوظ إلى حي خان الخليلي، والأربعينات، والشرائع الدنيا من البورجوازية. فالزمان هو أواخر الحرب العالمية الثانية (١٩٤٤ - ١٩٤٥)، والمكان زقاق ضيق مسدود من أزقة القاهرة المملوكية، والشخصيات خليط من الحرفيين وال دراويش وأبناء الهامش الاجتماعي. ولكن المكان يهيمن على الجميع لأول مرة، ربما لأن قبضة الراوي المهيمنة خفت هنا لأول مرة أيضاً، كما خف ثقل الشخصية المحورية الواحدة. وداخل هذا الإطار المرن شغلنا المؤلف بحكايات عديدة عن عاهات الزقاقيين، وبؤسهم، وتطلعاتهم، وغرامياتهم السوية والشاذة، وخيبات آمالهم، ونسائهم الكادحات اللواتي يقاتلن الرجال ولا يستغنين عن ظلهم. وإذا كان الزقاق يمثل مجتمعاً مغلقاً فانفتاح ذلك المجتمع لا يتم إلا لمصلحته البحتة ومنفعته الشخصية. ولكنه أيضاً مجتمع مكشوف من الداخل، يطبق في انفتاحه على الخارج قاعدة عملية تجريبية بسيطة خلاصتها: اضرب ضربتك وعد إلى الزقاق!

ولأول مرة نجح محفوظ في تطوير المعالجة البانورامية التي جربها في الروايتين السابقتين على نحو محدود. ففي هذه الرواية صور بانوراما قاهرية أربعينية من الدرجة الأولى. ومن الواضح أنه انتفع هنا إلى حد كبير بما علمته إياه الكتابة للسينما التي بدأها عام ١٩٤٥. فقد خفف من تدخلات راويه وتقاريره الوصفية، واهتم بجريان الأحداث وتتابعها، ووازن بين حركة الشخصيات ومتطلبات الموقف، وخلص لغته من عبودية أثقال الزركشة والبلاغة المقتبسة. فهو يبدأ الرواية بتقديم المكان خطوة فخطوة، ثم يعرفنا بالشخصيات، واحدة وراء الأخرى، ثم ينفخ الحياة والحركة فيها، وإن كانت الحركة تبدأ عادية بطيئة واهنة. وبعدها تتعاقب حلقات الرواية الخمس والثلاثون كالفيلم السينمائي، حتى نصل إلى الثلث الأخير،

فتزداد سرعة الإيقاع، وتتوالى الأحداث، على مدى شهرين. ثم تنتهي الرواية نهاية ملحمة، أشبه بنهايات السير الشعبية، حين يظهر درويش (الدرويش) فيعلق على ما حدث بيت من الشعر، ويتساءل: «أليس لكل شيء نهاية؟ بلى. لكل شيء نهاية. ومعناها بالإنجليزية End، وتهجيتها E N D»^(٤٦).

غير أن ما لم يتغير هنا هو الرؤية المحفوظية التي تفسح للمقدر النصيب الأكبر في إدارة دفّة الأمور والأحداث، وتعادي التطرف في تعاطي الحياة ومواجهتها، وتنتصر للوسطية، بالرغم من إدانتها غير المباشرة للخلل الكائن في بنية المجتمع وتربيته.

وهذا كله يتجدّد مرة أخرى في روايته السراب التي ظهرت في النصف الأخير من عام ١٩٤٩. وفي هذه الرواية يطالعنا محفوظ بتغيير غير مسبوق. فلأول مرة يجرب التخلي عن راويه التقليدي، ويفسح المجال للأناتية الذاتية لبطل الرواية. ولأول مرة أيضاً يغمس التجربة الروائية في مستودع علم النفس التحليلي الفرويدي.

لقد كتب محفوظ في رسالة إلى صديقه أدهم رجب بتاريخ ٢٨ ديسمبر ١٩٤٤:

«حدثني تيمور بك عن «السراب» فقال:

أعجب بالشخص والتحليل وسلوك الأبطال إل Correct. وأقرّ بأن خدمتها خدمة وافية. وأعجبه طريقة السرد والرواية. ولكنه أخذ عليها أن الموضوع ضيق. ويفضّل أن تكون Novel أي Long Story وهو ما يطلق عادة على القصة ذات المائة صفحة أو ما هو نحو ذلك. ويخيّل لي أنها

(٤٦) نجيب محفوظ: زقاق المدق. مكتبة مصر، القاهرة، ط ٤، ١٩٦١، ص ٣١٣.

ملحوظة في محلها. فإما أن تكبر «السراب» لتصير رواية مع ما يستدعيه ذلك من تفاصيل، وإما أن تصغر (في المقدمة) لتصير Short Novel. فما رأيك في هذا؟»^(١٧).

ومع أننا لا ندري ماذا كان جواب صديقه، فهذا النص يكشف - لأول مرة - عن حقيقة غائبة، وهي أن الرواية كانت في أصلها قصيرة، وأن محفوظ أطالها عملاً بنصيحة تيمور - الذي طالعها مخطوطة كما هو واضح - وليته ما فعل. ومع ذلك فالنص يكشف أيضاً عن جواب لتساؤل القارئ عن سرّ الملل الذي يواجهه في مواضع كثيرة من الرواية، والإسهاب المسرف في تلك المواضع. بل يكشف النص في النهاية عن ميل محفوظ في تلك المرحلة إلى الاستعانة بآراء الغير، واستعداده للتغيير والتبديل في نصوصه. وبالرغم من تاريخ الرسالة المبكر على تاريخ النشر فقد ظهرت السراب دون تحديد لزمان وقوع حوادثها، أو إشارة إلى زمان معين، مما لم يحدث في روايات محفوظ من قبل أو من بعد.

لأول مرة أيضاً يخرج محفوظ في هذه الرواية عن جغرافية رواياته الطبيعية والبشرية على السواء، بالرغم من ارتباطها بالقاهرة. فالحيّ مختلف عن الأحياء السابقة، وهو حيّ النيل الذي كان - وقتها - من أحياء الطبقة الأرستوقراطية. والشخصيات الأساسية من طينة تلك الطبقة ذات الأصول التركية. ولكن الشخصية المحورية هنا - كامل رؤية لاظ - تهيمن على باقي الشخصيات وتطوراتها مثلما هيمنت شخصية الراوي التقليدي على الروايات السابقة. وهذه الشخصية المحورية ذاتها تمثل شاباً محدود التعليم، أو فاشلاً في تعليمه بمعنى أدق، ربّه أمه بعد انفصال أبيه السكير عنها، فتعلق بها على نحو أوديبى مرضي، حتى فشل جنسياً في زواجه، وانطوى

(٤٧) مجلة أكتوبر، مرجع سابق، مع ملاحظة أن النص به بعض الأخطاء الطباعية التي صححناها بما يوضح المعنى، ص ٤٦.

على نفسه، وأدمن الشراب، وحاول الانتحار أكثر من مرة، حتى ينتهي الأمر بخيانة زوجته له، وموتها عند محاولتها التخلص من الجنين السفاح، وموت أمه على أثر مشادة بينها وبينه، وظنه بأنه قتل الزوجة والأم معاً. وفي سنّ الثلاثين، وبعد هذه المآسي المروعة، لم يجد خلاصاً إلا في استرجاع حياته كلها، وتحليلها، وتدوينها على الورق.

ويجري هذا كله خلال عرض شبيه بعروض التعريّ (Striptease) في الملاهي الليلية. فلاظ يعري نفسه قطعة بعد قطعة، ويمحص وقائع حياته وعلاقاته كأنه محلّ نفساني أريب. وهذا سرّ من أسرار ضعف الرواية في النهاية. ولو أنه أنبأنا بقراءاته في علم النفس، وتبحّره في الفلسفة - برغم دراسته القانونية التي لم يتمّها - لكان الأمر، وقبلنا عرضه وتحليلاته وفلسفته، ولكنه يفاجئنا - المرة بعد الأخرى - بأن مدرّسيه لاحظوا غيابه في المدرسة، وأنه أنهى دراسته الثانوية في سن الخامسة والعشرين، وأنه عاجز عن كتابة رسالة، وأنه برغم هذا كله عاقل سويّ التفكير، فكيف مرض واضطربت نفسيته؟ بل إنه يفاجئنا أيضاً بجرعات من الفلسفة والتأمل في الحياة والموت والنفس البشرية، ويتذكّر وقائع قديمة في مستهل طفولته، كما لو كان معجزة زمانه.

لقد دار في ذهن محفوظ قبل نشر الرواية - كما سنبيّن في الفصل التالي - أن يسمّيها «الرجل الرضيع»، أو «الطفل الأبدى»، بعد تعديلها وتطويلها في الغالب، ولكنه سرعان ما عدل عن هذه التسمية، مؤثراً اسمها الأصلي غير المباشر، الذي لا تعمل به في الحقيقة. ولكنه قدّم فيها - على أي حال - نوعاً من الدراما الذاتية، أو دراما الفرد، مقابل دراما الأسرة في خان الخليلي، ودراما الجماعة في زقاق المدق. ومع أن هذه الدراما الذاتية لها ما يماثلها في القاهرة الجديدة، التي تعرض أيضاً دراما الفرد، فالفرق بين الروایتين في هذه الناحية هو أن الأولى دراما فرد محكوم عليه بالعجز، في

حين أن الأخرى دراما فرد (عبد الدائم) محكوم عليه بالتسلق، وأن الأولى دراما بطيئة الإيقاع والنمو والأخرى سريعة الحركة والتطور. وإذا كان محفوظ قد تخلص في هذه الدراما الفردية البطيئة من سطوة القدر المباشرة، فقد تابع فيها اهتمامه البانورامي الذي ظهر في الروايات الاجتماعية الثلاث السابقة على نحو متفاوت حتى برز في زقاق المدق. ففيها أكثر من لوحة للمقاهرة وحياتها في الثلاثينات، مما يتذكره كامل رؤية لاظ ببراعة يحسد عليها.

وفي النصف الأول من عام ١٩٥١ ظهرت خامس روايات تلك المرحلة، وأنضجها، وهي بداية ونهاية. وفيها عاد محفوظ إلى جغرافيته الطبيعية والبشرية المعهودة منذ هجرته للرواية التاريخية. فالمكان هذه المرة هو حي شبرا، والشخصيات من البورجوازية الصغيرة التي تتعاش مع الشرائح الأعلى من الطبقة ذاتها في الحي ذاته. والزمان هو الفترة من نوفمبر ١٩٣٥ إلى أواخر ١٩٣٩، أي الفترة التالية مباشرة لفترة أحداث القاهرة الجديدة. ولكن الدراما هنا دراما أسرة من النوع الذي ظهر في خان الخليلي.

منذ المشهد الأول في أولى حلقات الرواية الإثنتين والتسعين يبرز أمامنا الحسن السينمائي واضحاً متطوراً، أكثر مما كان في زقاق المدق. فالمشهد كله، والحلقة كلها، تصوير مشوق متدرج لعملية نقل خبر وفاة رب الأسرة إلى ولديه التلميذين بالمدرسة الثانوية. وعلى الفور يتوقع القارئ كارثة شبيهة بكارثة أسرة عاكف التي فقدت ربها أيضاً في بداية رواية خان الخليلي، تاركاً ولدين أحدهما ناجح (رشدي) والآخر الأكبر (أحمد) فاشل. ولكن أسرة بداية ونهاية تزيد على سابقتها بتأ، وتبدل مسكنها مثلها، لا خوفاً من رعب الغارات، وإنما خوفاً من عضّة الفقر. ولا يقتضي تبديل المسكن ترك الحي كله، وإنما يقتضي النزول إلى شقة أقل كلفة في ذات

البنائة؁ بتدبير من الأم الشجاعة قائدة الدقة. ومع النزول إلى الطابق الأرضي يتزل مستوى المعيشة؁ وينحدر سلم القيم شيئاً فشيئاً؁ فلا ينشأ ابنأ ضالاً في الأسرة (حسن) وحسب؁ كما حدث مع أسرة عاكف التي ضلّ ابنها الأصغر (رشدي) على العكس من هذه الأسرة؁ وإنما يجرف البنت الوحيدة أيضاً (نفيسة). ويصبح عزاء ضلال الابنين؁ أو الابن والابنة بمعنى أدق؁ أن الابن الآخر (حسين) ينجح في تعليمه؁ ويصبح ضابطاً في الجيش. ولكن الضابط الشاب له ضلاله أيضاً؁ فهو نموذج مخفّف من محبوب عبد الدايم في القاهرة الجديدة؁ يريد أن يمحو ماضيه وأن يهدي أخاه؁ وأن يتزوّج من الطبقة العليا؁ بعد أن نجح في نقل الأسرة كلها إلى حيّ آخر؁ هو مصر الجديدة. وحين يكتشف ضلال أخته لا يتحمّل الموقف فيدفعها إلى الانتحار في النيل؁ ثم يتحرر وراءها!

ولم تكن هذه هي الكارثة الوحيدة التي حطّت على أسرة كامل علي. فقد سبقتها كوارث أخرى كمقدمات لها. فالثلث الأخير من الرواية كله مصائب متلاحقة: تهاجم الشرطة بيت الأسرة بحثاً عن حسن؁ وتهاجر الأسرة إلى مصر الجديدة؁ وتفسخ خطوبة حسين؁ ويلاحق حسن الذي غرق في تجارة المخدرات وشغل العصابات أسرته في مقرّها الجديد؁ وتضبط الشرطة نفيسة في بيت للدعارة. ولا يبقى بمنأى عن التلوّث سوى الأم المسكينة؁ والأخ الثالث حسين؁ الموظّف الصغير؁ الذي توقّف عن التعليم عقب وفاة الأب.

وهكذا كانت هذه أقسى بداية؁ وأقسى نهاية؁ أو هي أقسى نهاية لأقسى بداية في إنتاج محفوظ كله في تلك المرحلة؁ برغم نضجها وعمق تناولها.

هل كان هذا كله ثمناً للضلال الذي نزل على الابن والابنة؁ ثم أصاب الابن الثالث برذاذه فقتله؟

هل يعني ذلك - إذا وضعنا الروايات السابقة في الصورة - أن نجيب محفوظ كاتب أخلاقي؟

لعل الجواب عن السؤالين واحد، هو: نعم. ففي هذه الروايات جميعاً يظهر سلطان القدر، وعلو كعبه على كل الكائنات، بيده الموت والحياة، كما أن بيده السعادة والشقاء. فماذا يستطيع البشر؟ إنهم مطالبون بأن يحيا حياتهم باعتدال، وألا يلقوا بأيديهم إلى التهلكة. وما هذه التهلكة إلا الطمع في الدنيا، والإسراف في الملذات، والتكالب على المادة. فهكذا أكل السل رشدي في خان الخليلي، وهوى محجوب عبد الدائم إلى القاع في القاهرة الجديدة، وتساقط سليم علوان وكرشه وابنه وعباس الحلو وحميدة في زقاق المدق، وتهاوى كامل لاظ في السراب، وضل حسن ونفيسة وانتحر حسنين في بداية ونهاية. وفي مقابل الكوارث التي نزلت بهؤلاء نجا كثيرون من أمثال أحمد عاكف في خان الخليلي ومأمون رضوان في القاهرة الجديدة، ودرويش في زقاق المدق، والأم في بداية ونهاية!

ولكن هذه نتيجة ميكانيكية في الحقيقة، قد تبدو براءة لأول وهلة أو قراءة، ومع ذلك قد لا تصمد كثيراً أمام الواقع المعقد في هذه الروايات الاجتماعية الخمس بوجه خاص. وقد يبدو هذا الواقع ذاته قائماً، متشائماً، لا ينبىء عن أي أمل، ولكن القنامة والتشاؤم أمران يتصلان برؤية الكاتب أكثر مما يتصلان بصورة الواقع. فهل كان محفوظ قاتم الرؤية متشائم الفكر؟

يتطلب الجواب عن هذا السؤال أن نعود إلى ثلاثة مصادر أساسية، هي: آراء محفوظ في حقبة الأربعينات على الأقل، وأحاديثه إلى الصحف، ونصوص رواياته.

١ - كشفت الرسائل الشخصية التي كتبها إلى صديقه أدهم رجب الكثير من آرائه المتصلة بهذا الموضوع. فهو يكتب عام ١٩٤٦: «والأدب الحق

الآن بندرة العدل والحرية في دنيا ما بعد الحرب»، و«أما السياسة فأراك من المتفائلين. المعاهدة بين الاستعمار البريطاني والعرش. فهل يضحي الاستعمار بالاستعمار، أو العرش بالعرش من أجل قوة اسمها الوفد؟ ونحن نعيش في الظلام، ومستقبلنا مظلم. فلقد مدت الاشتراكية البريطانية يدها لقوى الرجعية في الشرق كما مد النقراشي (رئيس الوزراء وقتها) يده للسراي. وأمامنا عهد جهاد مر. والسجون تكفي لاستقبال الأحرار»، و«نحن نعيش في جو من الإرهاب لا ينافس فيه صدقي (رئيس الوزراء) سنة ٤٦ إلا صدقي سنة ٣٠. والمضحك بعد ذلك كله أن يوجد برلمان ودستور وديموقراطية»^(٤٨). ويكتب عام ١٩٤٧: «وعموماً فإني أفضل الآن أن أرى وأسمع وأعيش عن أن أقرأ. ولكن لا تفهم من ذلك أنني أفضل الحياة التي يحياها الناس، وإلا لسمعت عن زواجي في الخطاب القادم. كلا. ليس الأمر كذلك. إني أريد أن أستلهم الحياة نفسها لأؤدي وظيفة الفن بعد ذلك خارجاً عن قوقعة الكتب. هذا هو التطور الذي أحس ديبه الأول في أيامي هذه» و«عن أخبار الكنانة لا تسأل، جمود سياسي، وضيق شامل، وأقلية في أفراح متواصلة، وشيوعية تطل برأسها في حذر، وطوائف تهدد وتندثر»^(٤٩).

ومن الواضح في هذه المقتطفات التي ضمتها ثلاث رسائل بعث بها إلى صديقه في إنجلترا أنه كان فاقد الأمل في أي تغيير سياسي لمصلحة بلده، وأنه لم يفقد إعجابه بحزب الوفد - بالرغم من عدم انتهائه الرسمي إليه. وكان كما ذكر في حديث صحفي - بعد ذلك - يعد أخطر نكسة في مسار الحياة السياسية والديموقراطية في مصر هي عدم احترام دستور ١٩٢٣ الذي أرسى قواعد تلك الحياة، ولكن سرعان ما قضى عليه الملك بالتحالف مع

(٤٨) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٤٩) المصدر نفسه، ص ٤١.

أحزاب الأقلية . ومع أنه أرخ نهاية حزب الوفد السياسية بعام ١٩٣٦ الذي وقع فيه معاهدة الصداقة مع بريطانيا، فقد عد الحياة السياسية في مصر بعدها «مفتعلة بفضل أعدائه، وبفضل غياب المناخ الطبيعي . لقد ظل حزب الوفد لأن الجمهور علق عليه آماله خيبة أمله في الأحزاب الحاكمة . . . ولكن قبل ١٩٣٦ كان من رابع المستحيالات القضاء على الوفد إلا إذا قتلت الشعب المصري - روحياً - قتلاً تاماً»^(٥٠) وبدافع من هذه الحماسة المتأصلة في وجدان محفوظ منذ طفولته وقف في رواياته الخمس السابقة مع الوفد، وضد أحزاب الأقلية، بوجه عام، لافت للانتباه . وكأنما انعكست خيبة أمله في الحياة السياسية السليمة، منذ الثلاثينات، على رؤيته للحياة الاجتماعية، فصبغت هذه الرؤية بالقتامة، والتشاؤم، واليأس من الإصلاح والتغيير.

٢ - صرح في حديث له ذات مرة بقوله :

«ما دامت الحياة تنتهي بالمعجزات والموت فهي مأساة . وقد نرى هذه المأساة مبكية . وقد نراها مضحكة . وقد نراها مبكية مضحكة . ولكنها على أي حال مأساة . وحتى للذين يرون الحياة معبراً للآخرة، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول، وإن انقلبت إلى غير ذلك عند شمولها ككل . ولكن مأساة الحياة مركبة وليست بسيطة . أجل . إن تفكيرنا في الحياة كوجود يجردها من كل شيء إلا من الوجود والعدم . ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مآسي كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان، كالجهل والفقر والاستعباد والعنف، الخ»^(٥١).

(٥٠) مجلة الآداب، مرجع سابق، ص ٤٤ .

(٥١) مجلة الهلال، مرجع سابق، ص ١٧١، نقلاً عن عبد الرحمن أبو عوف في مقاله

«الزمن الروائي عند نجيب محفوظ، ص ١٦٨ وما بعدها .

وهذا التصور الفلسفي للحياة كمأساة مركبة ليس جديداً بالطبع، ولكن الجديد أن محفوظاً طبقه على روايات المرحلة الثاني بغير استثناء، وجعل حياة أبطاله، ملوكاً وعبيداً، قدماء ومحدثين، مأساة وجودية واجتماعية في آن واحد. ومن الطبيعي أن تصدر عن هذا الحس المأسوي رؤية قائمة مخوفة بالتشاؤم واليأس.

٣ - جاء على لسان حسين في مونولوج داخلي قصير برواية بداية ونهاية:

«يا للعجب! إن مصر تأكل بنيتها بلا رحمة. ومع هذا يقال عنا إننا شعب راض. هذا لعمرى منتهى البؤس. أجل. غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً. هو الموت نفسه. لولا الفقر لواصلت تعليمي. هل في ذلك شك؟ الجاه والخط والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية. لست حاقداً، ولكنني حزين. حزين على نفسي وعلى الملايين. لست فرداً، ولكنني أمة مظلومة، وهذا ما يولد في روح المقاومة، ويعزيني بنوع من السعادة. لا أدري كيف أسميه»^(٥٢).

وإذا كان الحزن مظهراً للحس المأسوي، فالإحساس بالظلم مظهر آخر. ولكن، هل يؤدي المظهران إلى المقاومة، والسعادة؟ لا ندري، ولكن لعل محفوظاً كان يعبر عن نفسه أيضاً بتلك السطور. فقد ترددت في رسائله المذكورة إلى صديقه عبارات كثيرة تدل على الشعور بالظلم، وما يستتبعه ذلك من الحزن والشعور بالإحباط. فهو يكتب لصديقه المذكور في الأربعينات الأولى (الرسالة غير مؤرخة) رداً على شكواه من الحياة الجامعية، حين كان مدرساً صغيراً بجامعة الإسكندرية:

«لا تأس على الحياة الجامعية عندك، وإلا فماذا نقول عن حياة الأوقاف؟

(٥٢) نجيب محفوظ: بداية ونهاية، مطبعة مصر، ط ٤، القاهرة، ١٩٦١، ص ١٩٩.

إذا كان عندك جمود فهو الحياة. وأما عندنا فجمود الموت الأصلي. ولكن
أتعلم يا أدهم أنك تستطيع تحمل هذه الحياة، بل استلذاذها أيضاً؟ تأملها
بعين الفكاهة مثلاً أو التحليل، فربما وجدت ثروة مكان التراب»^(٥٣).

وقد عاش محفوظ في الفترة من ١٩٣٨ إلى ١٩٥٠ موظفاً بوزارة
الأوقاف، لا يتعامل في وظيفته الصغيرة إلا مع أوراق الموت. وكانت
مقاومته لجمود الموت من النوع السلبي الذي أخذ به غاندي في حياته
السياسية. فلم يزد على الفكاهة في حياته الخاصة، والتحليل في حياته
الكتابية، أو مزجها معاً عند التصدي لموضوعات رواياته. ومن أبلغ الأمثلة
على هذا المزج ما وضعه على لساني حسين وشقيقه حسين في بداية ونهاية
حين تحاورا حول مشكلتهما الخاصة العامة في آن واحد:

«فالتمعت عينا حسين العسلتين وقال:

- يجب أن نكون جميعاً أغنياء...

- وإذا لم يكن هذا؟!

- إذن يجب أن نكون جميعاً فقراء.

- وإذا لم يكن هذا؟!

فقال بحتق:

- إذن نشور ونقتل ونسرق...

فابتسم حسين قائلاً:

- هذا ما نفعله منذ آلاف السنين»^(٥٤).

هذه الفكاهة السوداء، القائمة، الحزينة، الممزوجة بالتحليل، كانت
سلاح أبطال تلك الروايات عند الشدة، مثلما كانت سلاحاً شخصياً
لمحفوظ عند اشتداد الحزن على ما يجري حوله، ذلك الحزن السلبي

(٥٣) مجلة أكتوبر، مرجع سابق، ص ٤٢.

(٥٤) بداية ونهاية، مرجع سابق، ص ١٨١.

الرومانتيكي على النفس وعلى الملايين الآخرين، الذي عبر عنه حسين في الرواية كما أوضحنا.

ونستخلص من الأمثلة والآراء السابقة أن رؤية محفوظ القائمة لم تحبب عفو الخاطر بمقدار ما كان لها جذورها السياسية والاجتماعية، وأنه مال إلى هذه الرؤية على نحو رومانتيكي يستلذ العذاب والحزب والمقاومة السلبية. ومن الصعب - والحال هذه - أن تكون رؤيته في رواياته الثاني واقعية كما شاع عن رواياته الخمس الاجتماعية، وإنما هي رؤية رومانتيكية في بعدها التاريخي والاجتماعي على السواء، وجدت أساسها الفلسفي في أفلاطون وبرجسون على وجه الخصوص، وفي النظرة الشعبية إلى القدر ومصاير البشر على وجه العموم. وليس معنى هذا أنها رؤية رومانتيكية خالصة، فمثل هذه الرؤية الخالصة صعبة التحقيق والوجود، وإنما معناه أنها رومانتيكية غالبية، بالرغم من وجود عناصر واقعية بداخلها، ولا سيما في رواياته الاجتماعية^(٥٥).

وهكذا كانت بداية ونهاية آخر روايات تلك المرحلة الثاني. فبعدها لم ينشر محفوظ رواية أخرى قبل ثورة ١٩٥٢. وكان قد شغل نفسه - كما

(٥٥) أفاض الدارسون في تصنيف روايات تلك المرحلة، واختلفوا كثيراً حول هذا التصنيف، ولكن أقربهم إلى المنطق هو الدكتور عبد المحسن بدر الذي وضع روايتي كفاح طيبة والقاهرة الجديدة تحت مرحلة «الصلة بالواقع»، ووضع روايتي خان الخليلي والسراب تحت مرحلة «نحو الواقعية»، ووضع روايتي زقاق المدق وبداية ونهاية تحت مرحلة «الواقعية» - راجع كتابه المذكور في هذه الهوامش. وبالرغم من هذا التدرج المعقول فإن هذه الروايات تغلب عليها الرؤية الرومانتيكية مع وجود عناصر من الرؤية الواقعية، فضلاً عن أن الرؤية القدرية التي استخلصها الباحث نفسه من هذه الروايات لا يمكن أن تعد واقعية. وقد لاحظ باحث آخر هو الدكتور جابر عصفور أن قوضى التصنيف كانت وليدة نظرة جزئية من جانب الدارسين. انظر مقاله «قراءة في نقاد نجيب محفوظ» بمجلة فصول، القاهرة، إبريل ١٩٨١، ص ص ١٦١ - ١٧٩.

أشرنا - بالكتابة للسينما منذ عام ١٩٤٥ ، وهي تجربة أفادته كثيراً ، وإن كانت فائدتها لم تظهر بصورة بارزة في تلك المرحلة ، مثلما ظهرت في مرحلة رشد الرواية العربية التي بدأت بثلاثيته المعروفة عام ١٩٥٦ .

نستطيع أن نستخلص مما سبق أن نجيب محفوظ ظهر على طريق الرواية وسط مناخ مشجع لها بشكل عام ، شجعه - في الوقت ذاته - على التضحية بالتخصص الأكاديمي في الفلسفة والتفرغ لكتابة الرواية التاريخية ، أو المستوحاة من التاريخ ، أولاً ، ثم كتابة الرواية الاجتماعية بعد ذلك . ومع هذا لم تكن طريق الرواية ممهدة تماماً أمامه ، فكان عليه - بالاشتراك مع بعض أبناء جيله - أن يكافح في سبيل تمهيدها ، عن طريق المواظبة والدأب على الكتابة ، حتى استطاع في نهاية الفترة - موضوع دراستنا - أن يقدم ثماني روايات متدرجة النضج ، تشكل أكبر رصيد لكاتب واحد في جيله خلال تلك الفترة . وقد عبر هو نفسه عن ذلك بقوله : «سرنا في طريق مليء بالعثرات ، لأننا لم نجد تراثاً روائياً نعتمد عليه . سبقنا جيل الرواد ، وقدم كل رائد عملاً أو عملين ، درسناهما بفطرة لا تستند إلى علم ، ودون أن نعرف مواقعهما من التراث الروائي الضخم الذي كان مجهولاً لنا . وقمنا برحلة طويلة ، وارتطمنا بأخطاء بدائية ، وتخبطنا كمن يسير معصوب العينين . وكان علينا أن نغوص في واقعنا ، وأن ندرس فن الرواية وأن نؤلف في وقت واحد»^(٥٦) . ومع ذلك أنتج محفوظ في تلك الفترة أبرز ما أنتجه أبناء جيله مجتمعين ، وأنضجه ، وأكثره تماسكاً . وبهذا الإنتاج الغزير نسبياً أنهى مرحلة مراهقة الرواية في مصر ، وربما في العالم العربي كله ، ثم أدخل الرواية في مرحلة الرشد خلال الفترة التالية بعد ١٩٥٢ .

(٥٦) مجلة الهلال ، مرجع سابق ، ص ص ٤٣ - ٤٤ ، في رد محفوظ على سؤال فاطمة موسى .

الفصل الثالث الصدى

في المقابلات الكثيرة التي أجراها الصحفيون مع نجيب محفوظ قبل فوزه بجائزة نوبل، وبعدها، إشارة متكررة إلى أنه قضى سنوات عديدة من حياته الأدبية دون أن يجد صدى إيجابياً عند النقاد. ومن الغريب أن مصدر الإشارة في جميع الحالات هو نجيب محفوظ نفسه.

ومن أبرز صور هذه الإشارة قوله:

«أول من كتب عني سيّد قطب وأنور المعداوي. كان هذا أول ما يكتب عني في عام ٤٨، ٤٩، منذ بدأت الكتابة عام ١٩٢٩»^(١).
وقوله أيضاً:

«اشتغلت سنوات طويلة دون أن أسمع نقداً يقدر ما أقوم به»^(٢).

لا أعتقد أن نجيب محفوظ على حق في إشارته هذه إلى غبن النقاد له. وإذا كان هؤلاء أفاضوا - داخل مصر وخارجها - في تقديره وتكريمه بعد ظهور ثلاثيته عام ١٩٥٧ فقد فعلوا ذلك عن حق، لأن الثلاثية كانت قمة نضجه الروائي، في حين كانت الروايات التي سبقتها، منذ عام ١٩٣٩، خطوات على الطريق. ومع ذلك لم يغبنه النقاد عند ظهور تلك الخطوات،

(١) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر. بيروت، دار المسيرة، ١٩٨٠، ص ١٠٢.

(٢) حسونة المصباحي: نجيب محفوظ يتحدث إلى الشرق الأوسط. جريدة الشرق الأوسط، لندن، ١٧ أكتوبر ١٩٨٨، ص ١٦.

الواحدة بعد الأخرى، وإنما تحمسوا له، وشجعوه على الاستمرار، و
إلى مكانة مرموقة لم ينلها سواه من أبناء جيله الروائيين. ولم يأت
والتشجيع والتقدير من أبناء جيله النقاد وحدهم، وإنما أتى أيضاً من أبناء
الجيل الأكبر سناً.
كيف كان ذلك؟

يشير محفوظ إلى أن أول ما كتب عنه كان في عامي ١٩٤٨، ١٩٤٩.
وهذا غير صحيح، لأن أول ما كتب عنه ظهر قبل ذلك التاريخ بعشر
سنوات على الأقل، كما سنين بعد قليل. كما يشير إلى أنه بدأ الكتابة عام
١٩٢٩، أي عندما كان عمره ١٨ عاماً. ولا حاجة إلى التشكيك في صحة
هذا التاريخ، فهو يبدو صحيحاً، لأن أول مقال نشره - كما مر بنا - كان في
أكتوبر ١٩٣٠. وأغلب الظن أنه قضى أشهراً، وربما عاماً، في التدريب على
الكتابة قبل أن يغامر بالظهور على الناس.

وقد تميزت مرحلة البحث عن الطريق في حياته الأدبية، من ١٩٣٠ إلى
١٩٣٩، بغزارة الإنتاج، وتنوعه، وتوزعه بين المقالة والقصة القصيرة
والترجمة، على النحو الذي فصلناه من قبل. ولم يكن من المؤلف - على أي
حال - أن يتنبه النقاد لشار المرحلة ما لم تكن من النوع اللافت للنظر
والإنتباه. وهذا ما لم تزعمه - أو تنبئ عنه - مقالاته وقصصه الأولى، التي
لم تتجاوز - وقتها - المحاولات الأولى المألوفة لناشئة الأدب.

غير أن المرحلة التالية، من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢، شهدت تطوراً ملحوظاً
في إنتاج نجيب محفوظ. فقد استهلها بنشر روايته عبث الأقدار، ثم داوم
بعد ذلك على نشر الروايات - بشكل شبه منتظم - حتى تجمع له في نهاية
المرحلة رصيد روائي يبلغ ثمانى روايات. وفي الوقت ذاته قل إنتاجه من
المقالات إلى حد كبير، وتضاعف في القصة القصيرة، وانعدم في الترجمة.
ومع ذلك كان انتقاله من المقالة والقصة القصيرة إلى الرواية انتقالاً طبيعياً،

غير مفاجيء، لأن بعض مقالاته حمل بذور انتاجه القصصي والروائي التالي، ولأن كثيراً من قصصه القصيرة كان أقرب إلى الروايات المضغوطة. ومع ذلك أيضاً كانت روايات المرحلة الثاني أهم ما أنتجه وأرقاه من الناحية الفنية، مثلما كانت - في مجموعها - أهم وأرقى ما أنتجه أبناء جيله في تلك الفترة.

وكان من الطبيعي أن يأتي النقاد المتحمسون له من دائرة أبناء جيله، مثل سيد قطب وأنور المعداوي اللذين أشار إليهما. وسرعان ما أصبح الإثنان على رأس قائمة المتحمسين والمشجعين له. ومع ذلك يلفت الانتباه أن ناقداً آخر مثل محمد مندور لم يلتفت إلى إنتاجه. وكان مندور - منذ عودته من بعثته قبيل ظهور أولى روايات محفوظ عام ١٩٣٩ - قد شغل نفسه بنقد نماذج من الروايات والمسرحيات الحديثة، ولكننا لا ندرى سر تجاهله لروايات محفوظ خلال النصف الأول من الأربعينات على الأقل، حين لم تكن السياسة قد شدته إلى معامعها بعد.

غير أن أبناء الجيل الأكبر سناً من الأدباء، من طراز العقاد وطه حسين والمازني وأحمد أمين والزيات، لم يكونوا متفرغين للكتابة عن إنتاج أبناء الجيل الأصغر سناً مثل نجيب محفوظ، ولا كانوا أيضاً قريبين من الإنتاج الروائي عند هؤلاء قريتهم من إنتاج الآخرين في الشعر بصفة خاصة. ومع ذلك تبين من بعض الرسائل التي نشرت مؤخراً لنجيب محفوظ أن العقاد والمازني ومحمود تيمور امتدحوا رواياته الأولى خلال الأربعينات، وأن جائزة مجمع اللغة العربية أوشكت أن تضيع منه لولا وقوف العقاد والمازني في صفه، وأن العقاد سئل يوماً عن «القصاصين الثلاثة الأول فقال: الحكيم وتيمور والعبد الله» على حد تعبير محفوظ في إحدى رسائله إلى صديقه أدهم

رجب^(٣). وقد مرُّ بنا كيف نشر له سلامة موسى أولى مقالاته وقصصه ورواياته بمجلته المجلة الجديدة. وكذلك فعل الزيات في مجلتيه: الرسالة والرواية. ثم حذا حذوهما أحمد أمين في مجلته الثقافة. وبذلك أتيح لنجيب محفوظ - منذ بداية حياته الأدبية - أن ينشر أعماله القصيرة وبعض أعماله الطويلة في أهم مجلات المرحلتين في الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢.

وحين بدأت مجلة الرواية في نشر قصصه القصيرة عام ١٩٣٧ درج الزيات - كعادته مع الناشئين - على وضع اسمه مسبقاً بلقب «الأديب»، وبعد أقل من عامين أحل محله لقب «الأستاذ» الذي كان يضعه قبل أسماء الراسخين والمرموقين، فكأنه رقاؤه إذن من «الأديب» إلى «الأستاذ» في زمن قياسي^(٤). ولما أوقف الزيات الرواية بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية وأزمة الورق، دمجها في شقيقتها الرسالة، واستمر في النشر لنجيب محفوظ والنشر عنه أيضاً.

خلال سني الحرب العالمية تلك فاز نجيب محفوظ بجائزتين كان المحكمون فيهما من شيوخ الأدب وأعلامه. ففي عام ١٩٤٠ أعلنت مجلة الثقافة عن مسابقة لكتابة قصة طويلة في موضوع مصري أو شرقي على حد تعبير الإعلان^(٥). ولما أعلنت نتيجة المسابقة كان نجيب محفوظ أحد الفائزين فيها، عن روايته رادويس. وقسمت الجائزة (٥٠ جنيهاً) مناصفة بينه وبين الفائز الآخر ابن جيله علي أحمد باكثير الذي تقدم بروايته

(٣) ضياء الدين بيبرس: «خطابات بخط نجيب محفوظ من خمسين عاماً». مجلة أكتوبر، ١١ ديسمبر ١٩٨٨، ص ٤١. راجع أيضاً تقدير تيمور له، ص ٤٤.

(٤) راجع أول قصة له في الرواية: ١٥ يوليو ١٩٣٧، ص ٧٢١. وراجع أيضاً القصة المنشورة في أول إبريل ١٩٤٩.

(٥) الثقافة: ١٢ مارس ١٩٤٠، ص ٨. وأعلنت النتيجة في ٢٥ فبراير ١٩٤١. المصدر نفسه، ص ٢٧. ولكن المجلة اكتفت بنشر رواية باكثير مسلسلة في ذلك العام.

سلامة القس. وفي عام ١٩٤٢ نظمت وزارة المعارف مسابقة للرواية كان محفوظ من الفائزين فيها عن روايته كفاح طيبة. وبعد الحرب نظم مجمع اللغة العربية مسابقة أخرى عام ١٩٤٦، فاز فيها محفوظ عن روايته خان الخليلي. وفي هذه المسابقات الثلاث كان المحكمون من أبناء الجيل الأكبر سناً، ممن يشكلون السلطة الأدبية العليا - إذا صح التعبير. ومن المعروف أن هذه السلطة العليا تملك - بحكم مواقع أفرادها ومكانتهم - أن تقبل أوراق الأديب الجديد أو أن ترفضها. وقد قبلت أوراق نجيب محفوظ على أي حال، لا بالنشر له في المجلات المرموقة وحسب، وإنما بتقدير إنتاجه في المسابقات التي تقدم إليها أيضاً. وعن طريق هذه وتلك أصبح معتمداً لدى المؤسسة الأدبية، وبقي أمامه أن يواصل خطاه ومحاولاته على طريق ذلك الجنس الأدبي المركب - جنس الرواية - الذي يتطلب الدأب والمثابرة، ولا سيما في عهد لم يكن فيه قد نضج أو استقر بعد.

ولعلنا نسمي هذا التقدير الصريح لنجيب محفوظ من أبناء الجيل الأكبر سناً وعياً غير معلن بقيمة إنتاجه، واعترافاً ضمناً بموهبته وجديته. ولكن الوعي المعلن جاء من أبناء جيله، وحمل اعترافاً صريحاً به وبأوراقه. وإذا كان «الوعي غير المعلن» ذاك قد رافق نجيب محفوظ منذ بداية ظهوره على صفحات المجلة الجديدة عام ١٩٣٠. فهذا «الوعي المعلن» رافقه منذ ظهور أولى رواياته عام ١٩٣٩.

ما حدود هذا الوعي المعلن؟ وكيف تطور؟

هذا ما يهمنا بيانه، حتى نرى إلى أي مدى خدم الروائي من الناحية الفنية، وخدم الرواية من الناحية الاجتماعية.

وسوف نتبين هذا الوعي المعلن بالرجوع إلى المجلات المهمة بالأدب، خلال مرحلة الخطو على طريق الرواية عند نجيب محفوظ، أي في الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢. وقد اهتمدينا - على صفحات تلك المجلات - إلى ١٦

مقالة تحمل مظاهر الوعي المعلن، وتتراوح بين العرض والنقد. وقد ظهرت في مجلات ثقافية عامة (المقتطف) وأخرى أدبية (الرسالة، الكاتب المصري، الأديب، الكتاب، الأديب المصري)، فضلاً عن مجلة عامة ذات صبغة سياسية هي الفكر الجديد، وأخرى ذات صبغة عامة هي الراديو المصري.

لعل من الواضح أن هذه المجلات الثماني لا تقتصر على مصر. ولعل ذلك يرجع إلى أن نجيب محفوظ حظي ببعض الاهتمام في الأقطار العربية الأخرى بالقدر الكافي في تلك المرحلة، على الرغم من أن قصصه القصيرة - على سبيل المثال - كانت تظهر في المجلات الأدبية الواسعة الانتشار في الأقطار العربية، مثل: الرسالة، الرواية، الثقافة، وعلى الرغم أيضاً من أن بعض مقالاته في المرحلة السابقة نقلتها بعض المجلات خارج مصر، مثل الحديث في سورية، نقلاً عن المجلة الجديدة^(٦).

ومن الملاحظ أن المقالات الست عشرة المذكورة شملت روايات تلك المرحلة الثماني، كما شملت مجموعته القصصية الأولى همس الجنون، مما يؤكد - على الأقل - أن هذه المجموعة لم تظهر عام ١٩٣٨، كما هو ثابت في بيان مؤلفات نجيب محفوظ، وتواريخ نشرها، الذي يوجد - عادة - في آخر كل كتاب من كتبه. وقد لاحظ ذلك الدكتور عبد المحسن بدر الذي واجه محفوظ بملاحظته فاعترف بها، وفسرها بأن أغلب قصص المجموعة كان لا بد أن ينشر عام ١٩٣٨^(٧). ولكن هذا تفسير غير مقنع في الحقيقة، لأن

(٦) أعادت مجلة الحديث نشر مقالته «المجتمع والرقى البشري» نقلاً عن المجلة الجديدة (نوفمبر ١٩٣٤) في عدد مارس ١٩٣٧، أي بعد أكثر من عامين.

(٧) عبد المحسن بدر: الرؤية والأداة. دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٨. وقد رجح أن المجموعة ظهرت عام ١٩٤٧ أو ما بعده.

العبرة بتاريخ النشر لا بتاريخ الكتابة. وقد نشر محفوظ بعض قصص المجموعة - لأول مرة - في المجلات الأدبية، مثل الرسالة والثقافة، في الأربعينات. وكانت آخر قصة نشرها هي «همس الجنون» التي حملت المجموعة عنوانها. فتاريخ نشرها قبل ظهور المجموعة هو ١٩ فبراير ١٩٤٥^(٨). ولو كان كتبها قبل عام ١٩٣٨ ثم نقحها عام ١٩٤٥، فهذا أمر لا يخص تاريخ الأدب الذي يعتد دائماً بتاريخ النشر، لا بتاريخ الكتابة. ولا نعتقد أن المقالات الست عشرة التي ظهرت عن نجيب محفوظ في تلك المرحلة تعمدت تجاهل مجموعته القصصية. وما كان كتاب تلك المقالات - كما سنرى - ليتجاهلها في الوقت الذي تتبعوا فيه إنتاج صاحبها، وتعاطفوا معه. وسوف نأخذ مقالة الأديب العراقي غائب طعمة فرمان عنها عام ١٩٤٩ قرينة على ظهورها في العام ذاته أو للعام الأسبق. وأغلب الظن أن محفوظاً جمع قصصها ونشرها في كتاب عام ١٩٤٨، وليس عام ١٩٤٧ كما رجح الدكتور بدر.

تقودنا هذه الواقعة إلى واقعة أخرى مشابهة يحسن أن نناقشها بدورها قبل أن نمضي في دراسة المقالات الست عشرة. فالبيان الذي درج على الظهور في آخر صفحات كتب نجيب محفوظ يضع أمام رواياته الثماني الأولى التواريخ التالية:

- | | |
|------|---------------------|
| ١٩٣٩ | ١ - عبث الأقدار |
| ١٩٤٣ | ٢ - رادويس |
| ١٩٤٤ | ٣ - كفاح طيبة |
| ١٩٤٥ | ٤ - القاهرة الجديدة |

(٨) الرسالة: ١٩ فبراير ١٩٤٥، ص ١٧٨ - ١٨٠. وما يذكر أن قصة «كيدهن» نشرت في الرواية (أول يناير ١٩٣٩) في حين نشرت قصة «بدلة الأسير» في الرسالة (١٩ يناير ١٩٤٢).

١٩٤٦	٥ - خان الخليلى
١٩٤٧	٦ - زقاق المدق
١٩٤٨	٧ - السراب
١٩٤٩	٨ - بداية ونهاية

وإذا أخذنا بمقياس تاريخ الكتابة الذي اتبعه محفوظ مع همس الجنون لتبين لنا أن رادويس كتبت قبل شهر مارس الذي أعلنت فيه مجلة الثقافة عن مسابقتها، وأن كفاح طيبة كتبت عام ١٩٤٢ الذي نظمت فيه وزارة المعارف مسابقتها. ومع ذلك لم يأخذ محفوظ هنا بتاريخ الكتابة، وإنما أخذ بتاريخ النشر. ثم عاد فقدم القاهرة الجديدة على خان الخليلى على أساس تاريخ الكتابة. وهذا أمر مربك، لأن ما نشر من مقالات عن رواياته قدم خان الخليلى على القاهرة الجديدة على أساس تاريخ النشر. ولا يحل المشكل إلا التمسك بتاريخ النشر، لأنه يضع التسلسل العلني للروايات في موضعه الطبيعي المؤكد. وهذا ما أخذ به الكتاب والنقاد في تعقيباتهم على الروايات السابقة.

نعود إلى هؤلاء الكتاب والنقاد. وهم بترتيب ظهور مقالاتهم: محمد جمال الدين درويش، سيد قطب، أحمد عبد الغفار، سعيد العريان، سهيل إدريس، أديب مروة، محمد فهمي، غائب فرمان، أحمد عباس صالح، أنور المعداوي، زكي المحاسني، محمد عبد الغني حسن. ومعظمهم من أبناء جيل نجيب محفوظ. وليس فيهم أحد من الجيل الأسبق، وبعضهم كتب قصصاً (العريان وصالح وفرمان) وقد تراوحت مقالاتهم بين العرض الموجز (خمس مقالات) والنقد (عشر مقالات). وسوف نتناول هذه المقالات على أساس الترتيب الزمني لظهور الروايات المحفوظية التي كانت موضوعاً لها، وليس على أساس ترتيب ظهور المقالات ذاتها، وكذلك الحال فيما كتب عن مجموعته القصصية همس الجنون.

١ - عبث الأقدار

ظهرت في أول سبتمبر ١٩٣٩ ضمن عدد خاص بها من المجلة الجديدة. وبعد نحو شهر نشرت الرسالة تعريفاً موجزاً بها ويكاتبها، يحمل عنوانها وتوقيع محمد جمال الدين درويش^(٩). واستهل الكاتب مقاله بقوله:

«القاص نجيب محفوظ شاب حديث العهد بالقصة، ولكنني أعده في الصف الأول، ومن المبرزين فيها، وخاصة في القصة القصيرة. وأقاصيصه في مجلة الرواية تؤيد ما ذكرت، وتجعلنا نشد على يده إعجاباً بفنه، وتهنئة بفوزه، واستبشاراً بمستقبله في عالم القصة».

وعلى هذا النحو من الحماسة والإعجاب مضي الكاتب غير المعروف في عرضه الخاطف لرواية عبث الأقدار، مشيراً إلى ذوق مؤلفها الخاص، وتأثره بطريقة محمود تيمور في الكتابة، ومحلية تصويره، وسهولة أسلوبه، وحيوية وصفه، وتشويق بنائه. ومع أنه لم يضرب أي مثال على أحكامه العمومية هذه، ولا شرح إشارته إلى تأثير محفوظ بتيمور، وهي إشارة مضللة، فقد أشار أيضاً إلى أن الرواية لا تخلو من الهنات والمآخذ التي تغتفر لصاحبها على حد قوله. ومع أنه لم يبين هذه الهنات والمآخذ، أو يعطي للقارئ فكرة عن موضوع الرواية التاريخي، فقد حاسب محفوظ على سوء الطبع وكثرة الأغلاط الطباعية. وكان أولى به أن يحاسب الناشر لا المؤلف. ولكنه اختتم عرضه التعريفي الخاطف المجامل عموماً بقوله: «أمل أن تلقى عبث الأقدار من الرواج ما هي أهل له. وهي خليقة بالعناية والاعتبار».

كان هذا التعريف الموجز بالرواية وكتابتها وحيداً في بابيه على أي حال.

(٩) الرسالة: ٢ أكتوبر ١٩٣٩، ص ص ١٩٢١ - ١٩٢٢.

فلم يظهر بعده أي صدى آخر معلن حتى نهاية الفترة. وظلت الرواية طي النسيان حتى انتشلها النقاد بعد عام ١٩٥٢. بل إن النقاد الذين تعرضوا لروايات محفوظ التالية خلال تلك الفترة لم يذكروا عبث الأقدار بالخير أو بالشر. ويبدو أن درويشاً كان معجباً بمحفوظ، متبّعاً لقصصه القصيرة، فهو أول وآخر من ذكرها في تلك المرحلة. ولكن من الملاحظ أنه لم يستخدم كلمة «رواية» في وصف عبث الأقدار، وإنما استخدم كلمة «قصة» الشائعة وقتها.

٢ - رادوبيس

تقدم نجيب محفوظ بهذه الرواية إلى المسابقة التي أعلنت عنها مجلة الثقافة في ١٢ مارس ١٩٤٠. ومع أن نتيجة المسابقة أعلنت في ٢٥ فبراير ١٩٤١، فلم تظهر الرواية مطبوعة في كتاب إلا في عام ١٩٤٣. ولم يظهر لها صدى مكتوب إلا في عام ١٩٤٨. ففي مقال تعريفى موجز، بدون توقيع، نشرته مجلة الكتاب بعنوان «رادوبيس وزقاق المدق»^(١٠)، تعرض كاتبه المجهول (لعله محمد عبد الغني حسن) لهذه الرواية بسبب توافق ظهور طبعتهما الثانية مع ظهور رواية زقاق المدق. ولكنه لم يذكر عنها سوى هذه الفقرة وهو يتحدث عن بروز اسم مؤلفها:

«ومن آثاره التي أخرجها قريباً الطبعة الثانية من رواية «رادوبيس» التي استوحاها من حياة مصر في أقدم عصورها، وهي قصة الحب الذي ارتفع بالفتاة الريفية الحسنة «رادوبيس» الفاتنة التي غرر بها نوتي، فعبثت بالحياة والناس، إلى أن تحتل قلب فرعون، فيستسلم إلى سحر جمالها، وتظفر بكل إعجابه حتى ينتهي ذلك إلى مأساة أليمة. وقد عرض المؤلف صوراً لما

(١٠) الكتاب: أكتوبر ١٩٤٨، ص ص ٤٤٢ - ٤٤٣.

أحاط بهذا الحب من عوامل الغدر في شخصية «طاهو» رئيس الحرس، والكراهية في نفوس الكهان، ثم الثورة في قلوب الشعب».

ومع أن المعقب على الرواية لم يستخدم كلمة «قصة» في وصفها، فقد اكتفى بسطوره السابقة التي قد تضيف إلى السياق ذاته، ولكنها لا تضيف شيئاً إلى عملية التعريف التي تقتضي - كما هو معروف - تنوير القارئ بموضوع الرواية وتطور أحداثها وشخصياتها.

٣ - كفاح طيبة

فاز محفوظ بهذه الرواية - كما أشرنا من قبل - في مسابقة وزارة المعارف عام ١٩٤٢، ولكنها لم تظهر في كتاب إلا في عام ١٩٤٤. وهي آخر عهده بالرواية التاريخية، وتدور - كزميلتيها السابقتين - في مصر الفرعونية، وتصور نضال المصريين من أجل طرد الغزاة الهكسوس، وظهور شخصية أحمس الذي يخلص البلاد من أولئك الغزاة، ويوحد شياها بجنوبها، فتظهر «طيبة» كعاصمة نلبلد الموحّد المحرّر.

ولا ندري في أي شهر ظهرت الرواية، ولكننا ندري أن الرسالة نشرت في أوائل أكتوبر ١٩٤٤ مقالاً نقدياً مطولاً عنها، بعنوان «كفاح طيبة»^(١)، بقلم سيد قطب، الذي حاول في الأعوام القليلة السابقة أن يتخصص في النقد الأدبي.

استهل قطب مقاله الحماسي بقوله:

«أحاول أن أتخفظ في الثناء على هذه القصة، فتغلبني حماسة قاهرة لها، وفرح جارف بها! هذا هو الحق، أطلع به القارئ من أول سطر، لأستعين بكشفه على رد جماح هذه الحماسة، والعودة إلى هدوء الناقد واتزانه».

(١١) الرسالة: ٢ أكتوبر ١٩٤٤، ص ص ٨٨٩ - ٨٩٢.

ثم روى قصة هذه الحماسة الغامرة، ورد أسبابها إلى سابق افتقاده للكتب التاريخية التي تعلّم الناشئة حب الوطن الحقيقي، حتى ظهر كتاب على هامش التاريخ المصري القديم لعبد القادر حمزة، ففرح به مثلما فرح بقصة كفاح طيبة. وأشار إلى أن الكتابين يقدمان نموذجاً للطابع القومي الذي لا بد منه في الأدب، ولا سيما في الشعر والقصة، وأن رواية محفوظ بالذات تؤكد ضرورة دعوته للأدب القومي الذي يأخذ من التاريخ والخصال القومية، حتى «تصبح حياة أحسن وتحمس ورمسيس ونفرتيتي وأمثالهم في منال كل تلميذ صغير وكل طالب كبير، بل أن تعود أساطير حية للأطفال في المهود، بدل الشاطر حسن وجودر، وحسن البصري، والورد في الأكمام» على حد تعبيره.

وأضاف قطب:

«قلت هذا كله في عشرات المقالات. واليوم أتلفت فأجد بين يديّ القصة والملحمة، كلتاهما في عمل فني واحد، في كفاح طيبة. فهي قصة بنسقتها وحوادثها، وهي ملحمة - وإن لم تكن شعراً ولا أسطورة! - بما تفيضه من وجدانات ومشاعر، لا يفيضها في الشعر إلا الملحمة! هي قصة استقلال مصر بعد استعمار الرعاة على يد «أحمس» العظيم، قصة الوطنية المصرية في حقيقتها بلا تزويد ولا ادعاء، وبلا برقشة أو تصنع، قصة النفس المصرية الصميمة في كل خطرة، وكل حركة، وكل انفعال».

ثم قدم تلخيصاً وافياً لتطور أحداث الرواية، أو ما سماه «هيكل القصة». ولكن القصص ليست هيكلها العام - كما يقول - فأين العمل الفني فيها كما يتساءل؟ ويجب بقوله «إن العمل الفني هو الذي لا يمكن تلخيصه. وقيمه في هذه القصة لا تقل عن قيمتها القومية» ثم يضيف «إن كل شخصية من الشخصيات في هذه القصة هي شخصية إنسانية وشخصية مصرية في آن. وإن كل موقف من مواقفها هو الموقف الطبيعي

الذي ينتظر من الأدميين المصريين. وإن السياق الفني هو السياق الذي يلحم الدقة الفنية بجانب الهدف القومي، بلا مغالطة ولا ضجة ولا بريق». ومع أنه يثنى على موضوعية رسم الشخصيات بحيث لا يقلل من شجاعة الرعاية، ولا يستر مواطن الضعف المصرية، فهو لا يقدم الأمثلة على صحة ما يقول، وإنما «يعمم» الأحكام دون تخصيص، حتى وهو يقول عن رسم المؤلف لشخص الرواية: «لم يجعل المصريين شعباً من الملائكة ولا من الشياطين. ومرة واحدة أو مرتين جاوز بهم طاقة البشر، ولكن بعد تهيئة وتمهيد».

واستطرد قطب بعد ذلك في بيان حيوية التصوير ورسم الشخصيات، مثيلاً على تعبير المؤلف عن الشعور القومي والطابع الإنساني عند هذه الشخصيات، مستحسناً «التسيق الفني» الذي يشيعه المؤلف في الرواية، «بريشة متمكنة، ويد ثابتة، تبدو عليها المراتة، والثقة بمواضع التصوير والتلوين» ثم أضاف:

«ولا أحب أن يفهم أحد من هذا أن مؤلف «كفح طيبة» قد بلغ القمة الفنية. فهذا شيء آخر لم يتهيأ بعد. إنما أنا أنظر إلى المسألة من ناحية خاصة، ناحية تحقيق هدف قومي جدير بعشرات القصص والملاحم. فإذا استطاع فنان أن يحقق هذا الهدف، دون المساس بالطابع الإنساني والطابع الفني، وبلا تزوير في المواقف والعواطف، أو تزوير في وقائع التاريخ، فذلك توفيق يشاد به بكل تأكيد. وفي هذه الحدود أحب أن يعني هذا المقال».

غير أن الناقد أشار إلى ما سماه «بعض الأخطاء اليسيرة» في الرواية، وكلها تتعلق بالتاريخ لا بالفن، وهي أن عجالات الحرب التي استخدمها الرعاية لم تكن تكنولوجياً جديدة عليهم، وأن اسم أحسن ليس مشتقاً من الحماسة، وأن بلاد النوبة كانت تسمى في ذلك العهد بلاد بُنت أي الذهب، وأن حكم الرعاية بلغ نحو ٥٠٠ وليس ٢٠٠ عام كما ذكر المؤلف.

ولكنه عاد إلى الإشادة بالرواية ومؤلفها. واختتم مقاله - مثلما استهله -
بعبارة حماسية قال فيها: «لو كان لي من الأمر شيء، لجعلت هذه القصة في
يد كل فتى وكل فتاة، ولطبعتها ووزعتها على كل بيت بالمجان، ولأقمت
لصاحبها - الذي لا أعرفه - حفلة من حفلات التكريم التي لا عداد لها في
مصر، للمستحقين وغير المستحقين».

وبالرغم من اللهجة الحماسية التي كتب بها الناقد مقاله، وانطباعية
أحكامه، فقد وضع يديه على الكثير من الجوانب الدالة في الرواية، مثل
تلاحم المحلي مع الإنساني في الأفكار والشخصيات، والتركيز على الشعور
القومي، وحيوية التصوير. وإذا كانت الهنات الأربع التي أوردتها مشكوكاً
في صحتها على نحو ما عبر عنه صلاح ذهني في خصومته معه، فهناك هنات
أخرى في الرواية، أخطر وأعم، لم يشر إليها قطب. وعلى رأسها تلك
الميلودراما التي تتحكم في أحداث الرواية فلا تدع للمواقف غمواً طبيعياً
مقنعاً، ولا تبرر الأحداث المتتالية تبريراً فنياً يقوم على حكم الضرورة. ومع
ذلك، أثارت تلك الهنات الأربع التي أشار إليها قطب - في مقاله - ثائرة
الكاتب الناقد صلاح ذهني فدخل - بسببها - مشادة ساخنة مع الناقد. وفي
هذه المشادة نفى خطأ محفوظ، وانحاز إلى وجهة نظره، ولكن النقاش
احتدم بينه وبين قطب - لأسباب شخصية أخرى - على مدى أسابيع عقب
نشر مقال الأخير^(١٢).

٤ - خان الخليلي

تعد - في تسلسل النشر - أولى روايات محفوظ الاجتماعية، مع أنه كتبها -
كما ذكر في أحاديثه - قبل القاهرة الجديدة. كما تعد أولى رواياته الواقعية

(١٢) راجع: الرسالة، أعداد ١٦ أكتوبر إلى ٢٠ نوفمبر ١٩٤٤.

إذا عددنا الروايات التاريخية الثلاث الأولى روايات رومانتيكية، من حيث الرؤية والصياغة.

وقد ظهر عنها مقالان، أحدهما لناقد مغمور هو أحمد عبد الغفار نشره بمجلة الراديو المصري في سبتمبر ١٩٤٥، والآخر لسيد قطب نشره بمجلة الرسالة بعد أقل من ثلاثة أشهر.

استهل عبد الغفار مقاله القصير بحماسة قريية من حماسة قطب، فقال:

«هذه القصة الجديدة «خان الخليلي» للأستاذ نجيب محفوظ من عيون القصص الحديثة. فهذا الكاتب موهوب بلا ريب، له خيال منسرح يثمر بأمره، وسيادة على التعبير الجميل تسترعى النظر، مع دقة في التفاصيل، وحبكة وأناقة، ومقدرة في التحليل والعرض مما لا يتوفر إلا لقليلين. هذا الكاتب، وبعض يسير من كتاب الشباب، أصبحوا في الفن طبقة، وفي التفكير مدرسة. وسيصبحون من سادة الفكر والقلم الناهين. إن هذه القصة زاخرة بكل ما يرجى للقصة الجيدة من مطالب: أشخاصها واضحة، متسقة الروح، ميسرة فيها أسباب التحليل النفسي الصادق، وحوادثها مترابطة متوازنة متلاحقة، والأفكار التي طواها المؤلف فيها حديثة متقدمة، اتصلت بالعلم أو بالفن أو بالاجتماع»^(١٣).

ثم قدم الناقد ملخصاً موجزاً للرواية استنتج منه - في النهاية - أنها «من خير القصص الحديثة موضوعاً وعرضاً وخيالاً وبياناً».

وعلى خلاف هذا المقال التعريفي الحماسي القصير كان مقال سيد قطب أكثر تحليلاً وطولاً وحماسة. وقد استهله بقوله:

«هذه هي القصة الثالثة للمؤلف الشاب، سبقتها قصة «رادوبيس»

(١٣) الراديو المصري: ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥، ص ٦.

وقصة «كفاح طيبة» وكلتاها قصتان معجبتان مستلهمتان من التاريخ المصري القديم. ولكن هذه القصة الثالثة هي التي تستحق أن تفرد لها صفحة خاصة في سجل القصة المصرية الحديثة، فهي منتزعة من صميم البيئة المصرية في العصر الحاضر... إنما تستحق هذه الصفحة، لأنها تسجل خطوة حاسمة في طريقنا إلى أدب قومي، واضح السمات، متميز المعالم، ذي روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية - مع انتفاعه بها - نستطيع أن نقدمه - مع قوميته الخاصة - على المائدة العالمية، فلا يندغم فيها، ولا يفقد طابعه وعنوانه، في الوقت الذي يؤدي رسالته الانسانية، ويحمل الطابع الإنساني العام، ويساير نظائره في الآداب الأخرى».

وبغض النظر عن سهو الناقد عن رواية عبث الأقدار، فقد كتب مقاله - كما يتضح من استهلاله - بذات الحماسة التي كتب بها مقاله السابق عن كفاح طيبة ولكنه أوضح في هذا المقال ما سبق أن أجمله عن الأدب القومي ذي الروح المصرية الخالصة والطابع الإنساني العام. ويتبين من هذا التوضيح أنه وجد في نجيب محفوظ مثالا لما يجب أن يكون عليه الأدب القومي.

استطرد قطب بعد ذلك في تلخيص خان الخليلي، على الرغم من اعتقاده بأن «القصة» لا سبيل إلى تلخيصها بوجه عام حتى لا تبدو هيكلاً عظمياً. ولكنه من خلال التلخيص يبدو حريصاً على الإشارة إلى بعض دعائم الرواية وأعمدها، مثل سخرية الأقدار، والدوران حول حياة أسرة متوسطة، زمن الحرب الثانية، والاعتداد بالفواجع كملمح بارز على وجه الحياة. ثم خلاص من التلخيص إلى الإشادة بتوفيق المؤلف في إبراز الملامح والقسمات الجزئية، ومسيرة الحياة بصورة طبيعية بسيطة عميقة، منتفعاً في ذلك بالتحليل النفسي. وأشار إلى براعة الرواية في التعبير عن ضعف الإنسانية في قبضة القدر الجبار. واختتم مقاله فأشار - مرة أخرى - إلى أن

هذه الرواية في تصويرها لحياة أسرة، وجعلها حياة المجتمع في فترة حرب إطاراً للصورة، قد سارت في الطريق التي اختطته رواية عودة الروح لتوفيق الحكيم. ولكنه وجد أن الملامح المصرية الخالصة في خان الخليلي أوضح وأقوى، وأن بساطة الحياة وواقعية العرض ودقة التحليل هي أفضل ما في رواية محفوظ. بل إنها نجت من الاستطرادات الطويلة في عودة الروح.

وعلى طريقته في المقال السابق عن كفاح طيبة أنهى قطب هذا المقال بقوله:

«كل رجائي ألا تكون هذه الكلمات مثيرة لغرور المؤلف الشاب المرجو- في اعتقادي - لأن يكون قصاص مصر في القصة الطويلة. فما يزال أمامه الكثير لتركيز شخصيته، والاهتداء إلى خصائصه، واتخاذ أسلوب فني معين تؤسم به أعماله، وطابع ذاتي خاص تعرف به طريقته. وبعض هذه الخصائص قد أخذ في البروز والوضوح في قصصه السابقة وفي هذه القصة، وهي الدقة والصبر في رسم الخوارج والمشاعر وتسجيل الانفعالات المتوالية، والبساطة والوضوح في رسم صورة حياة أبطاله. والبقية تأتي إن شاء الله!»^(١٤).

كان هذا المقال النقدي الإنطباعي وحيداً، لم يتله آخر بالتعريف أو التقسيم، مثلما كان المقال السابق عن كفاح طيبة. ولكن الرواية ذاتها كانت نهاية مرحلة وبداية مرحلة، ودع فيها محفوظ التاريخ القديم واستقبل التاريخ المعاصر. ولكنه لم يودع الاهتمام بالتفاصيل الذي ظهر عنده منذ

(١٤) الرسالة: ١٧ ديسمبر ١٩٤٥، ص ص ١٣٦٤ - ١٤٦٦. وهذا هو المقال الوحيد - بين مقالات قطب الأربعة عن محفوظ - الذي ضمه إلى كتابه كتب وشخصيات عند ظهوره عام ١٩٤٦.

البداية، ولا لغة الحوار الإنشائية التي ظهرت في رواياته الثلاث الأولى، وكانت أقرب إلى الترجمة لأفكار الشخصيات، ولا تلك الرؤية المأسوية للحياة التي امتدت إليه من قصصه القصيرة الأولى. ومع أن الرواية تحمل عنوان الحي المشهور بهذا الاسم في القاهرة، فلم تعمل باسمه، وظلت صورة الحي فيها باهتة إلى حد كبير. ومع أنها أيضاً توحى بجماعية الشخصيات فقد ظلت أقرب إلى رواية الشخصية الواحدة (التي مثلها أحمد عاكف)، وهي شخصية وصفها الراوي - العليم بما تخفي الصدور - بأن صاحبها «جعل منه عجزه عن النجاح عدواً للعالم، فجعل منه عجزه عن المرأة عدواً للمرأة» على حد تعبير سيد قطب. ومع أن رسم المؤلف للشخصيات الأخرى الكثيرة في الرواية تفاوت بين القوة والضعف، فهذا التفاوت يصحب الروائي في بداية حياته الأدبية عادة، حتى يتمكن من صناعته ويرسخ في حرفته.

٥ - القاهرة الجديدة

ظهرت عام ١٩٤٦ مترسمة خطى سابقتها في تصوير المجتمع القاهري. وكانت من أكثر روايات محفوظ - في تلك الفترة - حظوة عند النقاد والمنوهين بالكتب الجديدة. كما كانت أول رواية له تجد صدى تعريفيًا ونقديًا في الأقطار العربية الأخرى. فقد ظهر عنها ثلاث مقالات، اثنتان منها في القاهرة والأخرى في بيروت.

أما المقالة الأولى فكانت تعريفية قصيرة لمحمد سعيد العريان، نشرتها مجلة الكاتب المصري في يوليو ١٩٤٦. واستهلها الكاتب باستغراب أن يكون عنوانها عنوان رواية، أو «قصة» على حد تعبير المصطلح الشائع في تلك الفترة. ولكن ذلك بعض فن نجيب محفوظ على حد تعبير الكاتب الذي أخذ في كيل الشاء عليه. فهو - أي محفوظ - فنان مطبوع، وقاص له

خصائصه الفنية، له عين ترى ما لا تراه الأعين، وأذن تسمع، ونفس، وخاطر ينفع بكل ما يرى وما يسمع وما يحس. وبعد أن أشار - على نحو عابر - إلى رواية خان الخليلي استطرد في الحديث عن تفوق الحس المكاني عند محفوظ، وبراعته في رسم جغرافيا الناس، لا جغرافيا المكان، كما توحى عناوين قصصه. بل وصفه بأنه «الجغرافي الفنان».

وأضاف العريان:

«هي قصة إذن يصف بها القاهرة الجديدة على أسلوبه في فهم جغرافيا الناس في هذا الجيل من الشبان والشابات الذين يعيشون على ظهر هذه الأرض التي تسميها الجغرافيا القديمة «القاهرة»، في هذا الجو العاصف من الآراء والنزعات الجديدة التي تلف حياة الشبان والشابات، بل الشيوخ والشيخات أيضاً في هذه الأيام»^(١٥).

ومع أن الكاتب لم يجب عن تساؤله حول موضوع الرواية، تاركاً الجواب لكل قارئ على حد تعبيره، فقد أنهى مقاله بقوله:

«تمنيت لو خلت هذه التحفة الفنية البديعة من بعض الهنات في أسلوب القول، وفي الإعراب والبيان، ولكنها هنات ضئيلة لا تبخس قيمة هذه التحفة التي تستحق التنويه والإعجاب».

وهكذا انتهى المقال دون بيان الهنات المشار إليها. ومن الواضح أنها هنات أسلوبية ولغوية. أما الهنات الفنية التي شغل بها نقاد المرحلة التالية، مثلما شغل بها سهيل إدريس وسيد قطب - كما سنرى - فلم تكن مما يؤرق العريان.

بعد شهرين نشر الكاتب اللبناني سهيل إدريس مقالاً بمجلة الأديب^(١٦) عرض فيه للرواية ومحاسنها ونواقصها. واستهله بقوله:

(١٥) الكاتب المصري: يوليو ١٩٤٦، ص ص ٧٥٦ - ٧٥٧.

(١٦) الأديب: سبتمبر ١٩٤٦، ص ص ٦٤ - ٦٦.

«شغلت هذه الرواية الجديدة فكري كما لم تشغله رواية من قبل . فقد ظلت حوادثها تتقلب على ذهني . وبقي أبطالها يبرزون لمخيلتي ردىاً من الزمن ، لا لأن الرواية جميلة - وهي لا شك كذلك - وإنما لأنها غنية . فهي غنية بالحوادث ، وغنية بالتصوير ، وغنية بالتحليل النفسي . وهذا الغنى جدير بأن يشغل الفكر ويثير اهتمامه ، ويشعر القارئ أن عناصر الإبداع متوفرة لدى المؤلف . وهي تارة تبرز رسوماً واضحة بينة ، وتارة تبرز ظلالاً لا ينقصها سوى التبلور والالتماع لتأخذ مكانها في حيز الخلق الفني» .

وبعد أن قدم الكاتب ملخصاً تحليلياً وافياً للرواية توقف عند ارتباطها بالحياة والواقع ، ولكنه أخذ على محفوظ مبالغته في إثارة الواقع إلى حد عدم تحمل القصة له . وضرب على ذلك بعض الأمثلة ، ومنها إقبال محبوب عبد الدايم - بطل الرواية - على الزواج بساقطة دون تمهيد كاف للموقف ، مما ترتب عليه من الحوادث المصطنعة . ومع أن الناقد أبدى إعجابه بالعبرة الخلقية التي تطرحها الرواية ، والخاتمة التي وضعها محفوظ لها ، والتحليل النفسي العميق الدقيق على حد قوله ، أخذ عليه استعمال الكلمات الأجنبية التي لها مرادفات عربية مثل «الموضة» بدلاً من «الطراز» ، فضلاً عن بعض الأخطاء النحوية والصرفية ، مثل إضافة أداة التعريف إلى «غير» ، وجمع «طابق» على «طابق» .

بعد ثلاثة أشهر على ذلك التاريخ نشر سيد قطب مقالاً آخر ضافياً بمجلة الرسالة^(١٧) ، استهله بقوله :

«من دلائل غفلة النقد في مصر ، التي تحدث عنها في كلمة سابقة ، أن تمر هذه الرواية القصصية «القاهرة الجديدة» دون أن تثير ضجة أدبية أو ضجة اجتماعية . الآن كاتبها مؤلف شاب ؟ لقد كان توفيق الحكيم قبل خمسة

(١٧) الرسالة : ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ ، ص ص ١٤٤٠ - ١٤٤٣ .

عشر عاماً مؤلفاً شاباً عندما أصدر أولى رواياته التمثيلية «أهل الكهف» فتلقاها الدكتور طه حسين، وأثار حوله فرقة هائلة، كانت هي مولد توفيق الحكيم الأدبي. ولم يمنع كونه في ذلك الحين شاباً من إثارة ضجة حوله، أبرزت أدبه للناس فانتفعوا به كما انتفع هو نفسه، لأنه وجد الطريق بعدها مفتوحاً أمامه للنشر والشهرة. و«القاهرة الجديدة» شأنها شأن «خان الخليلي» للمؤلف نفسه لا تقل أهمية في عالم الرواية القصصية في الأدب العربي عن شأن «أهل الكهف» و«شهرزاد» لتوفيق الحكيم في عالم الرواية التمثيلية.

وبعد هذه المقارنة الخاطفة بين إنتاج محفوظ وإنتاج الحكيم، مما صح فيه حكم قطب، سعى الناقد إلى استقراء الأسباب التي أدت إلى غبن محفوظ، مع أن أعماله يمكن أن تعد «نقطة البدء الحقيقية في إبداع رواية قصصية عربية أصيلة. فلأول مرة يبدو الطعم المحلي والعطر القومي في عمل فني له صفة إنسانية، في الوقت الذي لا يهبط مستواه الفني عن المتوسط من الناحية الفنية المطلقة. فهو من هذه الناحية يساوي أعمال توفيق الحكيم في التمثيلية».

ولكن قطباً لم يجد مبرراً للغبين الذي لحق بمحفوظ سوى عزوفه - هو وأمثاله - عن إلقاء أنفسهم في أحضان أحد من الكبار، مثلما فعل الحكيم مع طه حسين. وطالب هؤلاء الكبار، أو الشيوخ على حد تعبيره، بأداء واجبهم إذا شاءوا أن تظل الأنظار معلقة بهم.

انتقل الناقد - بعد ذلك - إلى تحليل الرواية. وعدّها «قصة المجتمع المصري الحديث وما يضطرب في كيانه من عوامل، وما يصطدم في أعماقه من اتجاهات، قصة الصراع بين الروح والمادة، بين العقائد الدينية والخلقية والاجتماعية والعلمية، بين الفضيلة والرذيلة، بين الغنى والفقر، بين الحب والمال، في مضمار الحياة» ووجد في حوادثها شيئاً من «القسوة السوداء في بعض المواقف، ولكنها في عمومها أليفة». وهذا هو الصدق الفني كما

يقول. كما وجد أن مؤلفها يميل إلى الانتصار للمبادئ، وتحقير الإيمان بالذات والتدهور الخلقي والاجتماعي والقذارة والانحلال، دون أن يكون خطيباً منبرياً أو مفتعلاً للحوادث.

ومع ذلك ساق قطب بعض الملاحظات على الرواية. فالمؤلف - في رأيه - قسا، دون ضرورة، في بعض التجارب التي واجهت بطل الرواية الشاب محبوب عبد الدايم، مثل اختياره أن يكون وصولياً بأي ثمن، ثم قبوله أن يكون مأواه مكاناً للذة وكيل الوزارة الذي يعمل سكرتيراً له، بعد أن تزوج هو نفسه «بفتاة عبث بها الوكيل» على حد تعبير الناقد. فهذه - كما يقول الناقد أيضاً - قسوة لا مبرر لها ولا ضرورة. ومثلها أن تزف إليه الفتاة بلا احتفال. وكان من كمال السخرية أن يكون الاحتفال فخماً!

هذه ملاحظة في محلها على أي حال، تليها أخرى مؤداها أن مأمون رضوان، الشاب الثالث في الرواية الذي آمن وتدين، ولكن إيمانه وتدينه لم يصطدما بالحياة، مثلما اصطدم زميله علي طه صاحب الإيمان بالمجتمع، ومحبوب عبد الدايم صاحب الإيمان بذاته. فهل يريد المؤلف أن يقول: إن إيمانه القوي بالله والدين والرجولة قد أعفاه من الاصطدام؟ ويحجب الناقد عن سؤاله بقوله: «كلا». إن المجتمع الفاسد المنحل الذي صورته في مصر - والذي هو مع الأسف واقع - لا بد أن يصطدم به كل صاحب إيمان، سواء كان إيماناً بالمجتمع أو حتى إيماناً بالحياة! ثم يضيف: «ربما لاحظ (المؤلف) أن التنسيق الفني يحتم عليه ألا يبرز على المسرح إلا شخصية واحدة رئيسية. ولكن لا. فالرواية القصصية من طبيعتها أن تسمح لأكثر من شخصية بالبروز، والتنسيق الفني يتحقق بتنوع درجات البروز. هذه نقطة من نقط الضعف في الرواية، كالنقطة الأولى كذلك».

وهذه ملاحظة أخرى في محلها أيضاً.

غير أن الناقد يستدعي إلى ذهنه الرواية السابقة خان الخليلي ويعقد

مقارنة بين الإثنتين، ترجح فيها كفة الأولى، لأنها في رأيه أكبر في قيمتها الإنسانية وقيمتها الفنية من القاهرة الجديدة. فالمجال فيها أوسع «لأنه خالد بخلود الإنسان، والقيمة الإنسانية أكبر أيضاً، وهي جزء من القيمة الفنية له أثره في وزن الرواية، وراء المهارة الفنية في العرض والتنسيق والاختيار».

وبهذه العبارة الأخيرة ينتهي المقال. ولعلنا لاحظنا أنه أكثر اتصالاً بنقد الرواية وتذوقها من سابقه. بل هو أكثر عمقاً أيضاً. ومع ذلك لم يتطرق الناقد إلى الجوانب الأخرى في الرواية التي شغلت نقاد الفترة التالية، بعد ١٩٥٢، مثل وقوع محفوظ في أسر الصيغ البلاغية المتكلفة والمصادفة والمواقف الميلودرامية. ومن جهة أخرى استخدم مصطلح «الرواية القصصية»، على خلاف ما شاع في مصر وقتها من استخدام مصطلح «القصة». وكان أبناء الشام - كما رأينا عند سهيل إدريس - يميلون إلى استخدام مصطلح «الرواية» غير مشفوع بالصفة القصصية. كما استخدم قطب مصطلحات بسيطة فضاضة، مثل «التسيق الفني» بمعنى التصميم، أو العقدة، أو الحبكة في الغالب. كما استخدم «المهارة الفنية» مقابل «التكنيك» أو فن الأداء.

٦ - زقاق المدق

ظهرت عام ١٩٤٧، وحظيت بأكبر صدى نقدي في تلك الفترة على صعيد روايات محفوظ. فقد ظهر عنها أربعة مقالات، أولها نشرته مجلة المقتطف لمحمد فهمي في ديسمبر من ذلك العام، وثانيها لسيد قطب نشرته مجلة الفكر الجديد في فبراير من العام التالي، وثالثها للكاتب اللبناني أديب مروة نشرته مجلة الأديب بعد أقل من شهر من مقال قطب، وأخراها تعريف نشرته مجلة الكتاب في أكتوبر ١٩٤٨.

أما مقال المقتطف^(١٨) فقد أشار فيه كاتبه الشاعر محمد فهمي إلى رواية خان الخليلي، واستخدم مصطلح «القصة» كسابقه، وربط محفوظاً بالأدباء الروس، من حيث المستوى. وأشار بواقعية فنه دون أن يسميها بالاسم، ونوه بحيوية رسمه للشخصيات الشعبية في الزقاق، ولكنه عاب عليه بتر سعادة تلك الشخصيات في مهدها على حدّ تعبيره، وسرعة القضاء على هوائها، وقلة المرح والفكاهة في الرواية.

واستهل فهمي مقاله الموجز هذا بالتحسر على الأحياء الشعبية في القاهرة التي يقاومها التجديد ويقضي عليها تدريجياً قبل أن تجد من يخلدها. ثم استطرد بقوله:

«أخيراً وقع في يدي كتاب «خان الخليلي» للمؤلف فتناولته متكاسلاً، عديم الثقة في أن أقرأ شيئاً يهزني. وبدأت أقرأ... وتوالت الساعات وأنا لا أدري. فقد نسيت نفسي. لقد استغرقني ما أقرأ. وشاقني ما أرى. وشاركت هؤلاء الناس، وشاظرتهم بؤسهم ونعيمهم. ويسمت قليلاً لحظهم القليل من السرور، وتألّمت كثيراً لنصيهم من الآلام... ولا زلت أذكرهم وأحن إليهم، كأنهم قوم عشت بينهم حقاً، أو تربطني بهم أواصر القرب. هكذا كان شعوري عندما قرأت قصته «خان الخليلي»، وهو نفس شعوري عندما قرأت قصته الأخيرة «زقاق المدق».

إنني أقولها قولة صريحة، وأنا لا تربطني صلة شخصية بهذا الأديب. وأعلن اليوم، وستؤمن على قولي الأجيال القادمة. لقد خلق لنا أدب قصصي في مستوى الأدب الروسي الذي استرعى أنظار العالم بفضل دستوفسكي وتشيكوف وترجنيف. وسيقف أدب القصة عندنا بين الآداب العالمية سامقاً، يفيض قوة وحياة ونبضاً.

(١٨) المقتطف: ديسمبر ١٩٤٧، ص ص ٤٢٣ - ٤٢٥.

وعرض فهمي لبعض الشخصيات التي صورتها زقاق المدق. وتساءل عن العداء العجيب - على حد قوله - بين المؤلف وشخصياته الشعبية التي لا يتركها تنعم بما هي فيه من مسرة حتى النهاية. ووصف قصص المؤلف (رواياته) بأنها «قصص قاتمة» وأشار إلى أن شذوذ المعلم كرشة «يبدو غريباً عليه بعض الشيء»، وقال إن نهاية الرواية ينقصها إشراك حسين ابن كرشة في المعركة التي دارت بين عباس الحلو والإنجليز. ومع ذلك أثنى في ختام مقاله على صدق التصوير، ودقة الوصف، وعمق التحليل، مما يمتاز به فن نجيب محفوظ، وكذلك أثنى على سيطرته على أشخاصه وتحريكه لهم دون كلل، فضلاً عن التوافق والانسجام بين جميع أجزاء العمل الفني. «وليس هذا على أديب بالشيء القليل. وإنه في أدبنا لفضل جزيل».

وأما مقال سيد قطب فقد نشره بمجلة الفكر الجديد^(١٩) ذات الطابع الإسلامي السياسي التي كان أحد أعمدتها. وكان المقال يجمع بين زقاق المدق ورواية أخرى هي قافلة الزمان لعبد الحميد السحر. ومع أن قطباً أسقط من حسابه - مرة أخرى - رواية عبث الأقدار فقد استهل المقال بقوله:

«نملك اليوم أن نقول: إن عندنا قصة طويلة، أي رواية. كما نملك أن نقول إننا نساهم في تزويد المائدة العالمية في هذا الفن بلون خاص، فيه الطابع الإنساني العام، ولكن تفوح منه النكهة المحلية. وهذا ما كان ينقصنا إلى ما قبل أعوام! فإذا طاب لنا أن نقرر هذه الحقيقة فلنذكر اسمي الشابين المصريين اللذين قدما لنا البرهان عليها، وهما نجيب محفوظ وعبد الحميد السحر».

ثم عاد الناقد إلى تاريخ الرواية في مصر، منذ محاولة محمد المويلحي في

(١٩) الفكر الجديد: ١٢ فبراير ١٩٤٨، ص ص ٢٤ - ٢٥.

حديث عيسى ابن هشام، إلى محاولتي طه حسين في دعاء الكروان وشجرة البؤس، مروراً بمحاولات المازني وتوفيق الحكيم. ولكنه وجد محفوظاً والسحر أقرب إلى رواية عودة الروح للحكيم. فقد تابعا سيرهما من نقطة البدء التي خطها الحكيم في روايته. ومع أنه استصعب تلخيص الروايات بشكل عام فقد أشار إلى استحالة تلخيص زقاق المدق بشكل خاص، لأنها - كما يقول - رواية عَرَضِيَّة، أو استعراضية، تستهدف عرض مجموعة من الناس، وتسلط عليهم ضوءاً واحداً طوال الوقت، على حد تعبيره. وحاول أن يجد مسوغاً لهذا الطراز من الرواية فردّه إلى الإيحاءات الجديدة - كما يقول - في النظر إلى الأفراد والمجموعات، وهي إيحاءات تنكر البطولة الفردية، أو تقلل من قيمتها، وتحاول أن تقرر مساواة كل فرد في المجتمع مع سواه في الأهمية. وبذلك يكون البطل البارز في هذه الرواية هو الزقاق.

ومع أن محفوظاً يسلك طريق الواقعية في روايته، كما قال الناقد، فهو لا يخلو من الرمز، فالحياة في الزقاق ترمز إلى حياة الأزقة في القاهرة كلها، كما قال أيضاً. وليس هذا من الرمز في شيء، لأن الناقد فاته أن الرمز هو الجمع بين بعيدين أو شيئين متباعدين في الدلالة. أما أن يرمز زقاق إلى مجموع الأزقة فهذا رمز بسيط للغاية، أقرب إلى تحصيل الحاصل.

استطرد الناقد - على أي حال - في عرض الشخصيات العديدة التي ازدحمت بها الرواية. وأضاف:

«ومع أن المؤلف قد استطاع، في هدوء وأناة ودقة يتميز بها فنه، أن يعرض لنا هذه الشخصيات جميعاً في إطارها الطبيعي، إلا أننا لا نزال نأخذ على الرواية كثرة الشواذ فيها، ونستكثر على الزقاق أن يحفل بهذا الشذوذ كله، وإن كان يقال في هذه النقطة: إنه رمزٌ بهم إلى حياة الأزقة وسكانها جميعاً. ولكن هذا الرمز لا يكفي لتحقيق التناسق الفني بين عدد

الشواذ والخواص وظل الزقاق الضيق في خيال القراء . وكان بحسبه شخصيتان شاذتان من خمس وشخصية خاصة من ثلاث .

ليس الأمر أمر الاختصار في عدد الشخصيات الشاذة والسوية في الحقيقة ، ولا تقاس الرواية بعدد هذه وعدد تلك ، وإنما تقاس بضرورة هذه وتلك معاً ، تلك الضرورة الحتمية لتطور الأحداث ونمو العلاقات بين الشخصيات . وقد فات الناقد أن الرواية تدور في زمن الحرب والاحتلال والانحلال ، مثلها مثل خان الخليلي وفي ذلك الزمن الغادر - إذا صح التعبير - تتعرض البنى الاجتماعية للاهتزاز المستمر في الطبقات التي تدفع الثمن الحقيقي للحرب من جهدها وصحتها وقيمها . ومع ذلك فقد أنهى الناقد مقاله بقوله :

«ومهما يكن لنا من المآخذ على روايته ، فلن يسعنا إلا أن نشهد بأنه ثبت بها قواعد الرواية المحلية ذات الطابع الإنساني ، ومكن لها في المكتبة العربية تمكيناً» .

ومن الملاحظ أن الناقد في هذا المقال تغاضى - كعادته - عن جوانب أخرى في الرواية ، مثل الحوار الذي تحسن مستواه الدرامي هنا ، ووطأة الحرب على الشرائح الزقاقية في المدينة . ومع ذلك فقد استقر مصطلح «الرواية» عند الناقد لأول مرة ، وإن كان بشيء من الشك في سلامته . كما استخدم مصطلحاً جديداً هو «الرواية العرضية أو الاستعراضية» . ولعله معنى قريب من مصطلح «الرواية البانورامية» Panoramic Novel في الإنجليزية مثلاً . بل استخدم مصطلحي «الواقعية» و«الرمزية» ، وإن كان مفهومه للأخير مهتزاً . ومن جهة أخرى استطاع أن يلخص بعض خصائص محفوظ في تلك المرحلة ، وهي الهدوء والأناة والدقة . بل حافظ على حماسه الأولى لمحفوظ منذ كتب أولى مقالاته عنه .

وأما مقال أديب مروة الذي نشرته الأديب^(٢٠) فقد اتفق فيه مع سيد قطب - برغم بعد ما بينهما - على أن الرواية واقعية، ولكنها واقعية فوتوغرافية. ومع أنها تصور - في رأيه - حياة الشعب المصري بأدق خفاياها، فهي تركز على الطبقة الدنيا الكادحة. ثم أضاف:

«لعل أحداً من الكتاب المعاصرين لم ينزل - على كثرة ما ألف من قصص وكتب عقدت على صور لهذه الطبقات الشعبية بمصر - إلى مستوى البيئة التي تعيشها هذه الطبقات، فيعيش معها، ويحس بأحاسيسها، ويدرس نفسياتها، ويتحرى نظرتها إلى الحياة ومنطقها في الحوادث، ويتعرف إلى مختلف مهنها من وضعية دنيئة (زينة صانع العاهات، والمعلم كرشة صاحب المقهى) إلى شريفة محترمة (السيد سليم علوان والسيد رضوان). أجل. لعل أحداً من الكتاب لم يستطع أن يصور هذه الطبقات على ما هي عليه كما فعل الأستاذ نجيب محفوظ، فكان واقعياً إلى أقصى حدود الواقع، أميناً ولو كان في هذا الواقع ما يمس الآداب أحياناً».

وقارن الناقد بين الرواية وبين رواية عودة الروح لتوفيق الحكيم، رجد فارقاً كبيراً بينهما من حيث المجال. فبينما صور الحكيم حياة الشعب المصري من خلال أسرة واحدة، ومن ناحية واحدة، صور محفوظ هذه الحياة من خلال سكان حي بأجمعه، ومن نواح عدة. وبينما كان تصوير الحكيم فنياً كان تصوير محفوظ فوتوغرافياً، أشبه بفيلم سينمائي، متشعب الهيكل، متعدد الشخصوس (أكثر من ٢٠ بطلاً)، «مما جعل المؤلف يعجز عن ربط الحوادث بعضها ببعض، فيضيع على القارئ روعة التسلسل، ومتعة السرد، وتتبع السياق، وانتظار المفاجآت» ولكن «الأسلوب بسيط متمتع، لا يخلو من جفاف في بعض الأحيان. والكتاب بجملته موفق بتصويره وتحليله ووصفه».

(٢٠) الأديب: مارس ١٩٤٨، ص ص ٥٢ - ٥٣.

كان هذا المقال - على إيجازه - أول محاولة لتفسير أعمال محفوظ من زاوية ماركسية، وهي محاولة طورها محمود العالم وعبد العظيم أنيس فيما بعد.

أما التعريف بالرواية الذي نشرته مجلة الكتاب فقد جاء بغير توقيع، تحت عنوان «رادوييس وزقاق المدق» كما أشرنا عند الحديث عن رادوييس، وإن كنا نرجح أن كاتبه محمد عبد الغني حسن الذي كتب تعريفاً آخر بعدها لرواية بداية ونهاية. ومع أن هذا التعريف ظهر بعد سبعة أشهر من ظهور مقال مسرودة في الأديب فقد مال إلى التعميم والسطحية.

واستهل كاتبه حديثه بقوله إن الرواية مستوحاة من الزمن الذي نعيش فيه، وأن مسرحها أحد أحياء القاهرة الشعبية. ثم أضاف أن محفوظاً «وفق في عرض شخصياته ومظاهر حياتهم في الإطار المحلي الجذاب. وللمؤلف قدرة عجيبة على تصوير ملامح الشخصيات المحلية تصويراً نكاد نحس فيه الحركة أو نلمسها... ولكن شخصية «زقاق المدق» تبقى متمثلة في ذهن القارئ، بارزة له حتى نهاية الرواية، دون أن يشرذ المؤلف بين هذه الشخصيات، أو يفقد الرواية تماسكها وتسلسلها». واختتم الكاتب حديثه بقوله:

«وهذا اللون من التصوير يستحق التقدير، لأننا في حاجة إلى قلم كقلم المؤلف، يرسم هذه الصور التي يكاد الزمن أن يطوها، فتبقى، ونجد فيها متعة للخيال، واستعادة لما أوشك أن يختفي من الحياة الشعبية الساذجة».

بالرغم من التقدير الواضح لمحفوظ وإمكاناته الفنية يظل هذا التعريف محدوداً، كما يظل فهمه للرواية قاصراً.

٧ - همس الجنون

لم يظهر لهذه المجموعة القصصية صدى في المجلات المصرية، ولكن صداها الوحيد ظهر في بيروت لكاتب عراقي، كان يقيم في القاهرة وقت ظهورها، وهو غائب طعمة فرمان. وقد كتب عنها مقالاً نشرته الأديب^(٢١) البيروتية في عدد شهر مايو ١٩٤٩. وهذا التاريخ مهم جداً في تحديد سنة ظهورها، وهي ١٩٤٨ أو ١٩٤٩. ونرجح أن الأولى هي الصحيحة، لأن قراءة الكتاب والكتابة عنه في ذلك الوقت لم تكونا فوريتين من جهة، ولا كان الكاتب نفسه مكلفاً بالكتابة، مما يقوي ترجيح أن المجموعة ظهرت في أواخر ١٩٤٨.

وقد استهل فرمان مقاله بقوله:

«نجيب محفوظ فنان الطبيعة البشرية، أخص خصائصه أنه يرسم لك الصورة الواضحة المعالم، الدقيقة السمات، ويعرض عليك قطاعاً حافلاً من الحياة تحس فيه نبض الشعور، ورفرفة الروح، وجرس الحركة. فالقصة - عنده جسم وروح، جسم يؤلف من سلسلة الحوادث المرتبة ترتيباً فنياً، وروح يؤلف من الشخصيات الحية، وسيكلوجية القصة، وتصوير الزمان والمكان وغير ذلك من القيم. وهذا مفتاح فنه».

وبغض النظر عن هذه العبارات الفضفاضة فمن الواضح أن الكاتب تابع أعمال محفوظ الروائية. وقد أشار هو نفسه في هامش الصفحة إلى مقال سبق أن نشره عن محفوظ بالقاهرة عام ١٩٤٦. ومع أن الكاتب أشار - بعد ذلك - إلى أن المجموعة القصصية تضم قصص محفوظ الأولى، في بداية حياته، التي نشرها بمجلة الرواية فلم يحالفه التوفيق في هذه الإشارة، لأن محفوظاً لم ينشر كل قصص المجموعة بمجلة الرواية، فضلاً عن أن المجلة

(٢١) الأديب: مايو ١٩٤٩، ص ص ٤٩ - ٥١.

ذاتها توقفت عام ١٩٣٩ ، واندججت في شقيقتها الرسالة ، مع استمرار محفوظ في نشر القصص القصيرة .

غير أن الكاتب فرق بين هذه القصص القصيرة أو «الأقاصيص» - كما سماها - وبين الروايات السابقة عليها . ووجد أن :

«أقاصيص نجيب محفوظ هذه هي البذرة الأولى لفن إنساني ، يظهر فيه محفوظ مضطرب الخطى ، يتلمس الطريق الذي يريد أن يسلكه ، ويتلمس مواقع التأثير بالنفوس ، ويتلمس الصور اللاتقة بعرض القصة عرضاً يرضي ذوقه وعاطفته ، فيتحول من طريق إلى طريق ، ويبالغ في حشر الانفعالات والأحاسيس ليستدر عطف القارئ ، ويؤثر في نفسه ، ويحاول جاهداً أن يحشر كثيراً من الجمل الحائرة التائهة المرصوفة رصفاً والبلاغية وصفاً - ومعدرة لمن يضيّقون من السجع . وتبدو من هذه الأقاصيص نفسية الشاب المضطرب ، ونفسه الحائرة ، وتفكيره المعتمد على التهويل أو الغلو في الأحلام . فقيم يفكر الشاب؟ وإلى م يتطلع؟ وماذا يحب؟ تجيب أقاصيص هذه المجموعة على هذا السؤال بأن الشاب لا يفكر إلا بالحب ، ولا يتطلع إلا لوظيفة ، ولا يحب إلا الأوهام . وأغلب أقاصيص محفوظ لا يعدو ركضاً وراء حب ، أو تطلّعاً إلى وظيفة ، أو استراقاً لمتعة صبيانية ، من غير كبير اهتمام بالشخصيات ، فتبدو باهتة غير واضحة السمات ، تمر بها فلا تعجبك سماتها ، ولا تستحوذ على إعجابك» .

وعرض الكاتب بعض قصص المجموعة ، ووجد فيها غرابة أطوار في أبطالها وشدوذاً في تفكيرهم وسلوكهم ، ولكنه أثنى على المقدرة القصصية - عند محفوظ - في إنشاء الجو وإجراء الحوار غير المتكلف ، ورسم الصورة المنتزعة من صميم الحياة . وبالرغم من عيوب كثير من هذه القصص فهي وثيقة الصلة بروايات صاحبها ، وبعضها واقعي ، إنساني .

واختتم مقاله بقوله :

«إن نجيب محفوظ اليوم غير نجيب محفوظ أمس، لأن الخطط الباهتة والاضطراب في الخطى، قد زالت، وتألقت فن محفوظ الخالص من غير شائبة. ولم يبق إلا تلك الفلسفة المتدمرة، فلسفته التي صحبته في كتاباته ولم يتخلص منها قيد قصة إن صح هذا التعبير».

ومع أن الكاتب بدا متأثراً بصديقه - في تلك الفترة - أنور المعداوي، وأقرب إلى الرؤية الأخلاقية للفن، ومع أنه - أيضاً - لم يحلل إحدى قصص المجموعة، أو يتوقف عندها وقفة متأنية، فقد عكس مقاله شيئاً كبيراً من نزعتة الإنسانية، وثقافته المتنوعة، ودأبه على متابعة أعمال محفوظ نفسه.

٨ - السراب

نشرت مجلة الفكر الجديد في فبراير ١٩٤٨ خبراً طريفاً في أعقاب ظهور زقاق المدق هذا نصه:

«انتهى الأستاذ نجيب محفوظ من روايته الجديدة. وقد يسميها «الرجل الرضيع» وقد فكر في أن يطلق عليها «الطفل الأبدي»، ولكن وجود قصة باسم «الزوج الأبدي» جعله يعرض عن هذا الاسم. وهذه أول مرة لا يختار فيها الأستاذ نجيب اسماً جغرافياً، أو اسم مكان لروايته، وهو ما اتبعه في رواياته السابقة، وهي: خان الخليلي، القاهرة الجديدة، زقاق المدق»^(٢٢).

ولكن الرواية الجديدة، هذه، خرجت تحت عنوان السراب، وخرج بها محفوظ من العناوين الجغرافية إلى العناوين المفتوحة إذا صح التعبير. ف«السراب» عنوان غير مغلق كعناوينه الثلاثة السابقة.

بعد نحو عام على ظهور السراب^(٢٣) نشرت مجلة الأديب المصري

(٢٢) الفكر الجديد، مصدر سابق، ص ٢٥.

(٢٣) الأديب المصري: يناير ١٩٥٠، ص ص ٥٣ - ٥٥.

مقالاً عنها لأحمد عباس صالح . وكان المقال أولى محاولاته في النقد كما يبدو، قسمه إلى خمسة عناصر، واستخدم فيه مصطلح «القصة الطويلة».

استهل الكاتب مقاله بقوله عن العنصر الأول، وهو نجيب محفوظ:

«يقدم هذا الكاتب الممتاز منذ أكثر من عشرة أعوام قصصه الطويلة لقراء العربية في جلد وإصرار. وقد بدأها بوضع روايات تاريخية كانت بمثابة حقل التجارب، أحرز بها جوائز القصة الطويلة في مباريات أدبية عدة، ثم ابتداءً يشق طريقه إلى ميدان القصة الواقعية، فقدم «خان الخليلي»، وأعقبها «القاهرة الجديدة»، ثم «زقاق المدق». وها هو ذا أخيراً يقدم «السراب» وقد أقدم في أعماله هذه على ما لم يقدم عليه كاتب مصري من قبل. إذ اتجه إلى واقعنا المصري بدقة وإخلاص، فأعمل فيه بصيرته النفاذة، وطلع علينا بنماذج صادقة من حياتنا».

ثم انتقل الكاتب إلى العنصر الثاني، وهو الرواية. فلخص أحداثها ودورانها حول شاب نشأ في أحضان أمه بعيداً عن أبيه السكير، فأوقفت عليه أمه حياتها بعد انفصالها عن أبيه. وأشار الكاتب إلى أن محفوظاً مال في رواياته السابقة إلى «طابع الحالة». ومع أنه وضع كلمة Case الإنجليزية أمام المصطلح الذي قدمه فلم يوضح ما يعنيه به، اللهم إلا إذا كان يعني بمصطلح «دراسة الحالة» Case Study المستخدم كثيراً في علمي الاجتماع والنفس، بمعنى التركيز على حالة واحدة بالفحص والمشاهدة والتحليل. ولكنه وجد أن محفوظاً في السراب أثر أن يكون «طبيعياً»، أي من أتباع المذهب الطبيعي Naturalism على الأرجح لأنه يوضح مراده بقوله إن محفوظاً ينهج على نهج الكاتب الفرنسي إميل زولا، وإن كان يذكرنا في السراب بالكاتب الإنكليزي تشارلز ديكنز. ومع ذلك لا يميل الكاتب إلى نسبة محفوظ لأي مدرسة فنية، «لأن المذهبية في الفن قد أثبتت إفلاسها - على حد قوله - ونجيب محفوظ نفسه - كأبي كاتب كبير - يحمل في جعبته

أكثر من اتجاه». وهذا موقف موضوعي على أي حال، وإن كان الكاتب يعلن بعد هذا مباشرة أنه سيقف من الرواية موقفاً «تأثيرياً»، أي انطباعياً. ثم يتساءل: أي أثر تركه في نفوسنا كامل رؤية لاظ، هذا الفتى النحيل الجميل الذي نشأ في أحضان أمه؟

ويغض النظر عن الأسماء الكثيرة غير العربية التي أسقطها الكاتب في مقاله، دليلاً على سعة الإطلاع، مثل زولا وديكتز ثم أرسطو وآدler، فقد رأى في تلك الشخصية الأساسية التي دارت حولها الرواية تأثيراً بمنطق أرسطو في ترتيب النتائج على العلل، مما حّد من حرية المؤلف في الكشف عن المجهل المظلمة في الإنسان، وأدّى به إلى التفسير والتعليل المعادين للفن في قيامه على التصوير. أما الشخصيات الأخرى في الرواية التي لا تقل عن عشر فقد تراوح تصويرها في نظر الكاتب بين الدقة والسطحية، والغموض والوضوح، ولكنها تمتاز جميعاً بأنها وقفت تحت عين المؤلف التي لا تغفل شيئاً. ولولا العجالة التي كتبها - كما يقول - لتوقف عند كل من هذه الشخصيات.

عند العنصر الأخير في المقال عن «الشكل والأسلوب» تحدث الكاتب عن أسلوب محفوظ المنبسط المطول الذي لا يغفل شيئاً، ولا يناقش قارئه أو يعترف بوجوده، أو تشيع في ألفاظه الحرارة، لأن المؤلف «لا يعني بالناس الذين يقدمهم، فهم ليسوا من نفسه، ولا يهمه أمرهم» على حد تعبيره. ثم أضاف في النهاية قوله:

«لكن، هل نستطيع أن نرحزح نجيب محفوظ عن زعامة القصة الطويلة في مصر؟ الواقع أن ما يقوم عليه فن هذا الكاتب قد بلغ من العمق والأصالة والإخلاص الفني مبلغاً يعصمنا، لأول مرة في تاريخ الأدب العربي، من أن نطاطيء خزيماً أمام فن الغرب».

ويغض النظر عن الطريقة التأثرية في النقد التي اعترف بها كاتب المقال، وقلق تعبيراته وأفكاره، كان المقال نوعاً من الاقتراب الشبائي - إذا صح التعبير - من عالم نجيب محفوظ، ذلك الاقتراب الذي ازداد وضوحاً في المرحلة التالية. ومع أن الرواية صورت ذلك «الرجل الرضيع» أو «الطفل الأبدى»، كامل رؤية لآظ، تصويراً حياً انتفع فيه المؤلف - لأول مرة تقريباً - ببعض مناهج التحليل النفسي، فلم يكن من اليسير - فيما يبدو - أن يستجيب المتحمسون لنجيب محفوظ إلى مثل هذه النقلة بسرعة. فهو يصور في شخصية ذلك الرجل حالة مرضية من حالات التعلق بالأم المؤدي إلى الانحرافات الجنسية. ومع ذلك فهذه العقدة الأوديبية - نسبة إلى أوديب - تنتهي نهاية مأسوية، كما تنتهي المأساة بلمسة ميلودرامية، إذ تموت زوجة لآظ بعد عملية إجهاض نتيجة علاقة لها برجل آخر، وتموت الأم بعد خناقة معه يجرؤ خلالها - للمرة الأولى - على معارضتها. وبهذه النهاية المأسوية ذات اللمسات الميلودرامية تتفق الرواية مع سابقتها، وتتحد مع عالم مؤلفها.

٩ - بداية ونهاية

كانت ثاني رواياته - بعد السراب - في الخروج على العناوين المكانية، أو المغلقة، والانفتاح على العناوين المفتوحة. ومع أنها ظهرت عام ١٩٤٩ فقد مضى نحو عامين قبل أن يظهر عنها صدى نقدي. وكان أول هذا الصدى مقالاً نشرته الرسالة^(٢٤)، بعنوان الرواية، لأنور المعداوي الذي خلف سيد قطب في النقد بعد توقفه.

واستهل المعداوي مقاله المطول (أطول ما ظهر من مقالات عن محفوظ في تلك المرحلة) بقوله:

(٢٤) الرسالة: ٢ يونيو ١٩٥١، ص ص ٧٥٧ - ٧٦١.

«بداية ونهاية دليل مادي لا يُنكر على أن الجهد والمثابرة جديران بخلق عمل فني كامل. لقد أتى عليّ وقت ظننت فيه أن نجيب محفوظ قد بلغ غايته في «زقاق المدق»، وأنه لن يخطو بعد ذلك خطوة أخرى إلى الأمام. أقول غايته هو لا غاية الفن، لأن «زقاق المدق» كانت تمثل في رأي الظنون أقصى الخطوات الفنية بالنسبة إلى «إمكانياته» القصصية. ولهذا خجل إليّ أن مواهب نجيب قد «تبلورت» هنا، وأخذت طابعها النهائي، وتوقفت عند شوطها الأخير. ومما أيد هذا الظن أن «السراب» - وقد جاءت بعد «زقاق المدق» - كانت خطوة «واقفة» في حدود مجاله المألوف، ولم تكن الخطوة الزاحفة إلى الأمام!

كان ذلك بالأمس. أما اليوم، فلا أجد بُدًا من القول بأن «بداية ونهاية» قد غيرت رأيي في «إمكانيات» نجيب، وجعلتني أعتقد أنه قد بلغ الغاية التي كنت أرجوها له، غايته هو وغاية الفن حين كانت الغايتان مطلبًا عسير المنال!

انني أصف هذا الأثر القصصي الجديد لهذا القصاص الشاب بأنه عمل فني كامل. هذا الوصف، أو هذا الحكم، مرثه إلى أن أعماله الفنية السابقة كانت تفتقر إلى أشياء، تفتقر إليها على الرغم من المزايا المختلفة التي تحتشد فيها، وتحدد مكان صاحبها في الطليعة من كتاب الرواية!.

ولكن، ما هذه الأشياء التي كانت روايات محفوظ السابقة تفتقر إليها؟

لقد أحصى الناقد ثلاثة أشياء هي على التوالي:

أ - كانت «الواقعية الثانية» ساحته الكبرى في عرض أكثر نماذجه البشرية في رواياته السابقة. والواقعية الثانية تعني - كما يقول الناقد - التصوير التقليدي، لا الطبيعي، للحوادث اليومية والنزعات الإنسانية، أو هي تلك النسخة القريبة من الأصل، في حين أن «الواقعية الأولى» التي ظهرت في بداية ونهاية هي النقل المباشر لصور الحياة وطبائع الأحياء كما توجد في

الواقع المُحسَّ الذي تلمسه العين وتألفه النفس . وكانت هذه الواقعية محدودة في الفن المحفوظي ، تسندها نماذج بشرية غير موجودة بالفعل وإن كانت ممكنة الوجود .

ب - لم يكن محفوظ يملك في رواياته السابقة ذلك «التذوق الشعوري» الكامل للحياة، أي أنه لم يفتح أبواب قلبه لتجارب الحياة، بالرغم من فهمه لها وخبرته بها . فكان تذوقه للحياة عابراً لا يتناسب وخبرته العميقة بها وفهمه الأصيل لها .

ج - كان يستخدم أسلوباً واحداً في تصوير شتى المواقف والسمات . ولم يكن يمارس تلوين الأسلوب القصصي تلويحاً خاصاً يتلاءم وجو المشهد الذي يصوره، أو طبيعة النموذج البشري الذي يرسمه، مما أضعف أسلوبه في المواقف الإنسانية وأفقد هذه المواقف طابع الجو الشعري الذي يجب أن تعيش فيه، وإلا تعرضت للهمود، واعتراها الفتور .

ومع أن المعداوي لم يقدم أمثلة تطبيقية لدعواه، فمن الواضح أنه تتبع روايات محفوظ السابقة، وكون رأيه على مر الزمن، وإن يكن مغالياً في حكمه . فما أكثر النماذج البشرية - في الروايات السابقة - التي نحس معها بأنها موجودة بالفعل، لا ممكنة الوجود . وإذا كان محفوظ ميالاً في هذه الروايات إلى الوقوف من نماذجه موقفاً محايداً، فليس الحياد عيباً حتى إذا خلا من الدفقات الشعورية الساخنة والأسلوب الملون بألوان المواقف .

استطرد المعداوي - على أي حال - فليخص وجهة نظره، بعد تفصيلها بغير أمثلة، على النحو التالي :

«كل من هذه العناصر الفنية الثلاثة التي كانت تنقصه بالأمس : عنصر الالتزام الدقيق لحدود «الواقعية الأولى»، وعنصر «التذوق الشعوري» الكامل للحياة، وعنصر «التلوين الخاص» للأسلوب القصصي، كل منها قد احتشد له اليوم في صورته القوية الرائعة في «بداية ونهاية» . وإذا هذه

الرواية القصصية تعد في رأي النقد عملاً فنياً كاملاً لا مثيل له في تاريخ القصة المصرية، باستثناء «عودة الروح» لتوفيق الحكيم!.

وبناء على هذا التصور للرواية مضى الناقد في تحليلها من خلال النماذج البشرية التي صورتها، فانتهى إلى أنها «قصة مصرية تمثل حياة أسرة، أسرة تذوقت طعم الفقر، وتجرعت ذل الفاقة، بعد أن فرقت بينها وبين عائلتها تلك اليد التي تفرق بين الأحياء. والفقر وحده هو المسؤول عن البناء الذي تصدع، والشمل الذي تبدد، شمل الأسرة الكادحة التي كان للتضحية عند كل فرد من أفرادها طعم ومذاق... الأم، وحسين، وحسن، وحسين، ونفيسة، كل نموذج من هذه النماذج البشرية التي كونت الهيكل الإنساني العام للقصة، قد فهم التضحية فهماً خاصاً، وكانت له فيها وجهة نظر خاصة، وجهة نظر حددت الطريق، وقررت المصير. كانوا فلاسفة حياة، فلاسفة أخضعوا الفلسفة لمنطق الشعور المحترق بلهب الحرمان، حتى خرج بعضهم من هذه الفلسفة وهو منحرف العقل، مريض النفس. والفقر وحده هو المحور الرئيسي الذي دار حوله السلوك الإنساني لهؤلاء المرضى المنحرفين!.

على هذا النحو تتبع الناقد كل شخصية من الشخصيات الخمس السابقة، وعرض لتطوراتها في الرواية، منطلقاً من أن «فلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية في كثير من الأحيان»، وأن هذه التضحية تشمل العناء الشريف كما تشمل الانحراف، مثلما تشمل مواجهة الحياة بشجاعة وصلابة كما فعلت الأم، والهروب من الهوان بالانحراف كما فعل حسن ونفيسة، أو الانتحار كما فعل حسين.

ومع أن المعداوي استخدم في نقده مصطلح «الرواية» على استحياء، فقد أسرف - كعادته - في توليد المصطلحات، مثل التصميم العام للقصة، النماذج البشرية (الذي سبق أن استخدمه مندور منذ عام ١٩٤١) ومع أنه -

أيضاً - لم يقارن هذه النماذج البشرية في الرواية بسواها من نماذج الروايات السابقة، فلم يستوقفه طابع المأساة المهيمن على الرواية من أولها إلى آخرها. فهي تبدأ بكارثة وفاة الأب في أسرة متوسطة، ثم تتوسط بكوارث الانحراف عند ابن وابنة، وتنتهي بكارثة مقتل الابنة على يد أخيها الأصغر الناجح (ضابط الجيش) وانتحاره هو نفسه. وهذا إطار قريب من إطار رواية القاهرة الجديدة.

جاء بعد هذا المقال بأربعة أشهر تقريباً مقال آخر نشرته مجلة الأديب^(٢٥) للكاتب السوري زكي المحاسني (الدكتور فيما بعد) وفيه حاول أن يقدم خلاصة أخرى لفن نجيب محفوظ القصصي كما يراه ممثلاً في هذه الرواية، دون أن يقدم خلاصة للرواية ذاتها. وكان مما قاله الكاتب:

«الأستاذ نجيب محفوظ نسيج وحده في القصة، لم ينسحب على أذبال غيره. وخير ما يميز فنه القصصي عنصر المفاجأة. فما أبرعه في مساق الطرائف بقصصه. وهل كان شيء يملك على إعجاب القارئ أكثر من المفاجأة؟ .. ومن فن الأستاذ نجيب محفوظ في قصصه أنه طويل الأنفاس، يمسك بالسيرة، ويرمي عين قارئه على عالم كامل، كما فعل في قصته هذه الأخيرة... وثالثة في فن الأستاذ نجيب محفوظ أنه أوتي التسلط على الطرافة. فليس فنه بالياً. فهو يتناول قصصه من صميم الحياة. وفهمه عجيب لروح الطبقات، وخاصة الطبقة الدنيا. ومن هنا أجده شعبي الفن، يحس بألم الناس».

ومع أنه حاول أن يفصل القول في كل خاصية من هذه الخواص الثلاث، فقد ظل المقال كله أقرب إلى تحية الإعجاب بنجيب محفوظ،

(٢٥) الأديب: أكتوبر ١٩٥١، ص ص ٥٠ - ٥١.

وأدبه، من أجل قصته هذه على حد تعبير الكاتب. فعنده أن هذا الأدب «حدث نصير، يستحق كل تكربة وتقدير» كما قال في خاتمة المقال.

ظهر بعد شهرين آخرين، أو على التحديد في ديسمبر ١٩٥١، مقال تعريفى موجز نشرته مجلة الكتاب^(٢٦) بتوقيع م. ع. ح (محمد عبد الغنى حسن) وفيه استخدم الشاعر الكاتب مصطلح «القصة الطويلة» في وصف الرواية، مثنياً عليها بوجه عام، متسائلاً عن سر تخير المؤلف لأشخاص قصصه، أو «هذه النفوس المكدودة المحطمة الملتوية العائرة الحدود»، ومضيفاً: «وما ذنب القارىء حين تزدهم هذه البداية والنهاية بمثل «حسن» الشقيق الأكبر الذي رضي له المؤلف أقدر بؤرة في القاهرة لتكون خاتمة المطاف في حياته؟ وهذه الأخت «نفيسة» التي اصطاح عليها الفقر ومطالب الجسد؟ ولم يخف المؤلف شذوذ هذه الفتاة، بل راح يعرضه في حديث طويل. ثم ما هذه الصراحة المكشوفة في التعبير عن عاطفة ظمأى تريد أن تتردد؟».

وبعد هذه الاعتراضات الأخلاقية أنهى الكاتب عرضه الخاطف للرواية بقوله:

«الحق أن البداية والنهاية مأساة في الخلق، وفي الظروف المعيشية، وفي فوارق الطبقات، وفي الأسرة المتوسطة، حين تتداعب عليها الحوادث جملة. والحق أنها مأساة على ترويعها للنفس فيها روعة القصص. ولكنها تجعلنا نفرغ من قراءتها، ونحن ساخطون على قسوة الأقدار، أكثر مما تثير فينا الإشفاق على هذه الكائنات المنكوبة».

وهكذا اختلف الناقدان حول الرواية، ولم يلتقيا إلا حول الثناء العام عليها. ومع أن محفوظ خرج بالرواية هذه المرة من أحياء القاهرة المفضلة

(٢٦) الكتاب: ديسمبر ١٩٥١، ص ص ١٠١٤ - ١٠١٥.

عنده إلى حي آخر هو شبرا، فلم يخرج عن نطاق الأسرة تقريباً، مما استمر عنده في ثلاثيته المعروفة بعد ذلك.

* * *

ما الذي يمكن أن نستقرئه من هذا الصدى النقدي الذي مر بنا؟

لقد ذكرنا من قبل أن المقالات الخمس عشرة التي حملت هذا الصدى جاءت في معظمها من أبناء جيل نجيب محفوظ. ولعلنا لاحظنا أن الصدى الذي حملته هذه المقالات، التعريفية والنقدية، كان صدى إيجابياً في مجموعه، لم يشذ عن إيجابيته مقال واحد، بالرغم من بعض الملاحظات السلبية التي أبدتها كتاب المقالات هنا وهناك. وإذا كانت رواية زقاق المدق حصلت وحدها على أعلى أصوات الصدى النقدي (أربع مقالات)، فقد كان سيد قطب أعلى النقاد صوتاً في الترحيب بنجيب محفوظ والحماسة له، فضلاً عن التفوق الكمي في عدد المقالات (أربع مقالات) ولولا انقطاعه عن النقد الأدبي عام ٤٩ لاستمر في ترحيبه وحماسه.

ولم يكن صدور الصدى النقدي الإيجابي هذا عن أبناء جيل محفوظ نفسه غريباً، فهذا أمر طبيعي حتى إذا صحبه صدى آخر من أبناء الجيل الأكبر سناً، الذين أشرنا إلى وعيهم غير المعلن بمحفوظ، أو أبناء الجيل الأصغر سناً كما حدث هنا حين تحمس أحمد عباس صالح لرواية السراب. وربما كان محفوظ ينتظر تقديراً معلناً من جانب أبناء الجيل الأكبر سناً، بصفاتهم أكثر تأثيراً وأعلى نفوذاً. ولكن ذلك الجيل... في تلك المرحلة - كان أكثر انشغالاً بالشعر والمعارك الأدبية، وأقل خبرة في تذوق الرواية ونقدها، بالرغم من ممارسة بعضهم لكتابتها، مثل العقاد وطه حسين والمازني وتوفيق الحكيم. ومع ذلك يثير الوعي المعلن من جانب أبناء جيل محفوظ تساؤلاً سبق أن أشرنا إليه: لماذا تجاهل ناقد مثل محمد مندور روايات محفوظ في الوقت الذي كتب فيه عن روايات الجيل الأكبر سناً؟ وإذا كان مندور قد

فعل ذلك خلال سني الحرب العالمية الثانية، فلم يكن محفوظ قد انتقل بعد إلى الرواية الاجتماعية، ولا كان مندور يهيم - فيما يبدو - أن يخوض في نقد الرواية التاريخية. فلما دخل محفوظ مرحلة الرواية الاجتماعية عند نهاية الحرب (١٩٤٥)، كان مندور قد نزل إلى معترك النضال السياسي الذي لازمه حتى نهاية المرحلة.

لعلنا لاحظنا أيضاً اهتزاز مصطلح «الرواية» عند نقاد هذه المرحلة بوجه عام. ومع أنهم استخدموا مصطلح «القصة» الشائع وقتها، فقد تطور هذا المصطلح شيئاً فشيئاً، وتدرج فأصبح «القصة الروائية»، ثم «القصة الطويلة»، حتى شارف نهاية المرحلة وهو يقترب على استحياء من معناه الأوروبي الذي ساد في المرحلة التالية. ولكن الأهم من هذا كله أن كتابات نقاد تلك المرحلة كانت تعاني - عموماً - من فقر المصطلحات الفنية وبساطتها فيما يتعلق بالرواية. فقد كان أكثرهم - كما مرّ بنا - شعراء، أو خبراء بالشعر. وحتى حين حاول أحدهم - وهو المعداوي - أن يعالج فقر المصطلحات عنده بالتوليد والابتكار كانت النتيجة أقرب إلى الشعر منها إلى الرواية.

ويبدو أن ضيق ذات اليد من المصطلحات الفنية الخاصة بالرواية ساهم في ذلك الاجماع - غير المقصود بالطبع - على الاكتفاء بموضوع الرواية ومضمونها وشخصياتها عند الحديث عنها، دون التغلغل في بنيتها الفنية، ولغتها الخاصة، وشكلها المركّب. ومع أن سيد قطب، والمعداوي إلى حد ما، اقتريا من ملامسة الشكل الروائي وفنيته، بالحديث عن «التسيق الفني» أحياناً، أو «التصميم العام» أحياناً أخرى، فقد ظل اقتراهم أشبه بالغزل العذري. ولم تكن خبرة الجميع بالرواية ونقدها تكفل لهم - على أي حال - المخاطرة باقتحام مجال ليس لهم فيه ناقة ولا جمل، على العكس من نجيب محفوظ نفسه الذي مكنته خبرته الروائية من التفوق عليهم في هذا

المجال، حين ناقش سعيد العريان في روايته على باب زويلة، كما رأينا في الفصل السابق.

غير أن الحصيلة النهائية لهذا الصدى النقدي تظل إيجابية بكل المقاييس. فماذا كان أثرها أو دورها؟ إلى أي مدى خدمت نجيب محفوظ من الناحية الفنية؟ وإلى أي مدى خدمت فن الرواية من الناحية الاجتماعية؟

أما الناحية الفنية فمن الملاحظ أن نجيب محفوظ تقدم فنياً - بوجه عام وتدرجي - من رواية إلى أخرى، عبر هذه المرحلة بسنواتها الاثنتي عشرة ورواياتها الثماني. فهل هناك نصيب للنقد، أو الصدى الكتابي، في هذا التقدم؟ ليس من المفروض أن يكون الجواب بالإيجاب مباشراً. فمما لا شك فيه أن الروائي، والكاتب عموماً، يحتاج إلى الصدى، إيجابياً أو غير إيجابي، وإلا صدىء هو نفسه، وتوقف يأساً، أو حزناً على وقته وجهده اللذين ضيعهما في الكتابة بغير طائل. وقد حدث هذا لعادل كامل ابن جيل نجيب محفوظ، الذي لم يجد صدىً معقولاً لرواياته فتوقف. ولكن محفوظاً كان محظوظاً من البداية، ما إن تظهر رواية له حتى تجد صدى، حتى لو كان تعريفاً خاطفاً، أو عرضاً موجزاً، أو كلمة مجاملة. فما بالنا إذا كان الصدى المتوالي إيجابياً؟ لا شك أن هذا شجعه على المثابرة والاستمرار على أقل تقدير. والمثابرة والاستمرار - مع وجود الموهبة - مهتان غاية الأهمية في فن الرواية، لأنها يتيحان كماً معقولاً من الانتاج المطلوب في تشكيل عالم الروائي. ومع ذلك لا نعتقد أنه كان لهذا الصدى الإيجابي دور مباشر في تطور الفن المحفوظي وتقدمه. فالدور غير مباشر بلا شك، وهذا أمر طبيعي على أي حال، لأن النقد عمل تال للإبداع. ولم يحدث أن غير محفوظ شيئاً في روايات هذه المرحلة عند إعادة طبعها، عملاً بنصح ناقد، أو تنفيذاً لإشارة معقب.

ومع ذلك فمن الملاحظ أن محفوظاً كان حريصاً - في تلك الفترة - على

متابعة الصدى النقدي لأعماله . وهذا ما تكشف عنه خطابه التي كتبها إلى صديقه أدهم رجب خلال تلك الفترة . ففي أحد هذه الخطابات - غير المؤرخة للأسف - أشار إلى ما كتب عن روايته القاهرة الجديدة ، وقال :

« علمت أن المجلات الشرقية في لبنان والعراق تحدثت عني وعن كتيبي بإسهاب . ولكني لم أجد سبيلاً للحصول على تلك المجلات . هذا ، وقد استقبلت صحف النقد عندنا « القاهرة الجديدة » استقبلاً حسناً . ومن جميل المصادفات أن حادثة القصة تكرر حدوثها في الواقع منذ شهر مع وزير حالي (قدم الآن استقالته) ولما كتبت « آخر ساعة » عن القصة ، ولخصتها ، ظن كثيرون أنها تعني قصة الوزير (أبو سمرة) على ما يقال »^(٢٧) .

وفي خطاب آخر - بعد ظهور خان الخليلي كتب محفوظ :

« ومما سرنى أن ناقد الراديو^(٢٨) تكلم عن « خان الخليلي » قبل ظهورها الرسمي . ودلّ كلامه على أنه قرأها . وكثيراً ما يجيء كأنه نقد للعناوين ، فتكلم عن الشخصوص والأسلوب والجو . وذكر أني سجلت فترة من تاريخ عهد الحرب . ثم لخصها تلخيصاً وافياً »^(٢٨) .

من الواضح أن محفوظاً - شأنه شأن كثيرين من الكتاب - اهتم بهذا الصدى النقدي الذي أحدثته رواياته وقصصه . وإذا حاولنا أن نتبين أثر النقد في أعماله ، فلعلنا نجد في روايات المرحلة التالية بعد ١٩٥٢ . فلا شك أنه تخفف كثيراً من الولع بالمصادفات ، ونبتذ المفاجآت غير المبررة فنياً ، وقاوم الميلودراما مقاومة باسلة . وكل هذه أمور أخذها عليه نقاد تلك الفترة . وإذا حاولنا أيضاً أن نتبين الأثر من المقارنة بين أول أعمال الفترة ، وهو رواية عبث الأقدار وآخرها ، وهو رواية بداية ونهاية لوجدنا أن

(٢٧) ضياء الدين بيبس ، مصدر سابق ، ص ٤١ .

(*) مجلة الراديو المصري كما ذكر سابقاً .

(٢٨) المصدر نفسه ، ص ٤٥ .

المسافة الفنية بين الروائيتين تميزت بالنضج التدريجي . ولو شئنا استخدام مصطلح «التنسيق الفني» الذي استخدمه سيد قطب لقلنا إن بداية ونهاية عملت باسمها على صعيد هذا التنسيق ، فكانت بداية مرحلة أكثر نضجاً ونهاية مرحلة الخطو على الطريق التي صاحبناه فيها هنا .

وأما أثر الصدى النقدي من الناحية الاجتماعية فمن الملاحظ أن الرواية - بشكل عام - صارت ذات أهمية أكبر في تلك المرحلة ، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية ، ونزول محفوظ نفسه إلى الميدان الاجتماعي بعد الميدان التاريخي الذي بدأ به . ولم يكن نزوله فردياً ، وإنما واكبته - بعد الحرب - كوكبة من أبناء جيله ، عدا باكثير وعادل كامل اللذين رافقاه في الإنتاج . ومن هذه الكوكبة عبد الحميد جودة السحار وأحمد زكي مخلوف ويوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله . وإذا كان محفوظ أكثر هؤلاء إنتاجاً في تلك المرحلة ، وأكبرهم صدى نقدياً إيجابياً ، فلا شك أن نجاحه - النسبي - شجع الجميع على المواصلة والاستمرار .

من أبلغ الشواهد على أهمية ما كتب عن روايات محفوظ وقصصه ، من حيث الدلالة الاجتماعية ، أن ناشره استخدم كلمة «النقاد» - لأول مرة - في الدعاية والإعلان لأولى رواياته الاجتماعية ، وهي رواية خان الخليلي التي ظهرت عام ١٩٤٥ . فقد نشرت مجلة الرسالة^(٢٩) إعلاناً عن الرواية ، هذا نصه :

لجنة النشر للجامعيين تقدم

الرواية العصرية الرائعة

خان الخليلي

للأستاذ

نجيب محفوظ

(٢٩) الرسالة : ٨ أكتوبر ١٩٤٥ ، ص ٢ .

القصة التي قرر النقاد عقب صدورها أنها من أحسن القصص العربي الحديث

١٥ قرشاً

٢٦٠ صفحة

تطلب من
مكتبة مصر ومطبتها

وإذا عدنا لتاريخ نشر مقال سيد قطب عن خان الخليلي لوجدناه يلي تاريخ نشر هذا الإعلان الطريف بشهرين على الأقل. ومعنى هذا أن «قرار» النقاد الذي أشار إليه الإعلان كان متداولاً في المجالس الخاصة على الأقل. ومعنى هذا أيضاً أن النقد لم يكن عاطلاً عن دوره الاجتماعي في لفت انتباه القراء، والتأثير على استجاباتهم القرائية. فإذا قسنا على هذه الفعالية ما تلا ذلك من صدى نقدي إيجابي لروايات محفوظ التالية بعد خان الخليلي، لأمكن تصور دور النقد في خدمة الفن الروائي من الناحية الاجتماعية، من حيث هو مؤشر إلى الجودة الفنية، ودعوة إلى القراءة.

نخلص من هذا كله إلى أن نجيب محفوظ رجل محظوظ فيما أتاه الله من صدى نقدي إيجابي طوال مرحلة الخطو على طريق الرواية. وليس من الصحيح ما قاله هو من أنه اشتغل سنوات طويلة دون أن يسمع نقداً يقدر ما يقوم به، ولا ما قاله رجاء النقاش عام ١٩٦٨ من أنه «ظهر بلا حركة نقدية تمهد له أو تسانده». وظل ما يقرب من عشرين عاماً يكتب الرواية دون أن يقف إلى جانبه أحد من النقاد»^(٣٠).

(٣٠) المصور: أول نوفمبر ١٩٦٧. مقال «نجيب محفوظ... هل أصبح عقبة في طريق الرواية العربية».

ففي الختام

ليس من الممكن أن ينتج الأديب داخل فراغ اجتماعي وثقافي. وهذا ما تبين لنا عبر الفصول الثلاثة السابقة.

وإذا كان نجيب محفوظ في شبابه قد أنفق نحو تسع سنوات في البحث عن طريق أدبية تحقق هويته، ويحقق هو ذاته من خلالها، فقد وضع قدميه بثبات على طريق الرواية عام ١٩٣٩، وخفف من خطوه على درب المقال ودرب القصة القصيرة منذ ذلك التاريخ، ثم انقطع عن درب الترجمة.

وإذا كانت طريق الرواية قد حققت له الهوية الأدبية المنشودة فقد كان الإطار الاجتماعي والثقافي الذي عاش فيه مشجعاً له على الثبات، والاستمرار، والتفرغ. وبذلك نجح في إنتاج أبرز وأنضج ما أنتجه أبناء جيله مجتمعين في مصر خلال تلك الفترة، من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢. كما نجح في إنهاء مرحلة مراهقة الرواية في مصر، وربما في العالم العربي كله، ثم في إدخال الرواية العربية - مع بعض مبدعيها خارج مصر - مرحلة الرشد خلال الفترة التالية بعد ١٩٥٢.

غير أن أهم ما حققه في تلك الفترة هو نجاحه - بإنتاجه المتميز والمثابر - في لفت انتباه النقاد إليه، لا في مصر وحدها، وإنما في خارجها أيضاً، ولا سيما في المشرق العربي، كما مرّ بنا. ومن المدهش - كما رأينا أيضاً - أن اهتمام نقاد تلك الفترة به كان متصلاً غير متقطع، بل كان إيجابياً تماماً، لم

يتفاوت بين رفض وإعجاب، أو قدح ومدح . وإذا كان معظم النقاد الذين
لفت انتباههم إلى إنتاجه من أبناء جيله، فهذا أمر طبيعي، ولكن ثناء
الجيل الأكبر سناً عليه لم يكن غائباً وإن اتخذ شكلاً آخر غير الكتابة
المنشورة، ولا كان ثناء الجيل الأصغر سناً أيضاً غائباً كما رأينا. وهذه ظاهرة
نادرة في الحقيقة، لعلها تؤكد أن إنتاجه في تلك الفترة كان واعداً،
ناصباً، لافتاً للانتباه.

ملاحق

عبث الأقدار

القاص نجيب محفوظ شاب حديث عهد بالقصة، ولكنني أعده في الصف الأول ومن المبرزين فيها وخاصة في القصة القصيرة، وأقاصيصه في مجلة الرواية تؤيد ما ذكرت، وتجعلنا نشد على يده إعجاباً بفنه، وتهنئة بفوزه، واستبشاراً بمستقبله في عالم القصة.

وهو يمتاز بذوقه الخاص، وطريقته التي اكتسبها من القاص الكبير محمود بك تيمور في كتابة الأقاصيص، ومقدرته الفنية على كتابتها... وهو يتخذ مما يشاهد، وما سطرته الأيام والحوادث في سجل المحيط المصري مادة لأقاصيصه، ولذا نرى قصته الجديدة عبث الأقدار مطبوعة بالطابع المحلي... تصفحها تجد أنه قد أظهر خوفه فرعون مصر وباني الأهرام كأنه بين ظهرانينا يتمتع بالحياة، والأهرام تلاحظ ونشاهد طريقة بنائها وضجيج العمال وغناءهم. وقصارى القول أن القصة ترينا ما وقع من الحوادث في عهد باني الهرم. كل هذا بأسلوب سهل خال من الكلفة يخطه قلمه على نهج نفسه التي تركها على سجيتها تسجل أفكاره بكل بساطة كأن الفن طوع أمره. وقد نفخ في كلماته من روحه فجعل العبارات كأنها قلوب تنبض وتحيش بالحياة والعواطف تشوق القارئ إلى قراءتها فتسلسل فصولها تحت أعينه كشريط السينما حادثة في إثر أخرى وتجبره على ألا يلقبها من يده إلا بعد أن ينتهي من قراءتها... فيرى أن الأستاذ نجيب عرضها بأسلوب الوصاف أو خلقها بريشة الرسام أو كونها بعدمسة المصور.

وعلى رغم طول القصة تمكن الأستاذ نجيب من السيطرة على أعصابه ووجدانه حتى أخرج عبث الأقدار كما هي الآن مجبوكة كما يبنى فن القصة... وإذا عرفنا أن هذه أول قصة يكتبها طويلة نغتنر للقاص بعض هنات وماخذ في القصة، ولكنني أحاسبه على سوء طبعها وحشوها بالغلطات المطبعية وهي تقع في ١٦٠ صفحة من القطع الكبير.

وآمل أن تلقى عبث الأقدار من الرواج ما هي أهل له. وهي خليقة بالعناية والاعتبار.

محمد جمال الدين درويش

الرسالة: ٢ أكتوبر ١٩٣٩

كفاح طيبة

أحاول أن أتخفظ في الثناء على هذه القصة، فتغلبني حماسة قاهرة لها، وفرح جارف بها! . . . هذا هو الحق، أطلع به القارئ من أول سطر، لأستعين بكشفه على رد جماع هذه الحماسة، والعودة إلى هدوء الناقد واتزانة!!

ولهذه الحماسة قصة لا بأس من إشراك القارئ فيها:

لقد ظللت سنوات وسنوات أقرأ ذلك التاريخ الميت الذي نتعلمه في المدارس عن مصر في جميع عصورها، والذي لا يعلمنا مرة واحدة أن مصر هذه هي الوطن الحي الذي يعاطفنا ونعاطفه، ويحيا في نفوسنا وأخلاقنا بحوادثه وأشخاصه.

وظللت أستمع إلى تلك الأناشيد الوطنية الجوفاء، التي لا تثير في نفوسنا إلا حماسة سطحية كاذبة، لأنها لا تنبع من صلة حقيقية بين مصر وبيتنا؛ وإن هي إلا عبارات صاخبة؛ تحفي ما فيها من تزوير بالصخب والضجيج.

ولم أجد - إلا مرة واحدة - كتاباً عن مصر القديمة يبعثها حية في نفوسنا، شاخصة في أذهاننا. ذلك هو كتاب المرحوم «عبد القادر حمزة»: «على هامش التاريخ المصري القديم» فقرحت به مثلما أفرح اليوم بقصة كفاح طيبة، ودعوت وزارة المعارف إلى أن تجعله في يد كل تلميذ وطالب، بدل هذه الكتب الميتة التي في أيديهم. ولكن تغير الكتب في وزارة المعارف أمر عسير، لأن مصنفها هم مقرروها في أغلب الأحيان.

وكنت أرى الطابع القومي واضحاً - بجانب الطابع الإنساني - في آداب كل أمة، ولا سيما في الشعر والقصة - بينما أرى الطابع المصري باهتاً متوارياً في أعمالنا الفنية، مع بلوغها درجة عالية تسلك بعضها بين أرقى الآداب العالمية.

وكنت أعزو هذا اللون الباهت، إلى أن مصر القديمة لا تعيش في نفوسنا، ولا نحيا في تصوراتنا. إلى أننا متقطعون عن هذا الماضي العظيم لا نعرفه إلا ألفاظاً جوفاء، ولا تمثله

صوراً ووشائج حية. إلى أننا نفقد من تاريخنا المجيد حقبة لا تقل عن خمسة آلاف سنة: من الفن والروح والعواطف والانفعالات. إلى أن بيننا وبين الآثار المصرية، والفنون المصرية، والحياة المصرية، والأحداث المصرية، هوة عميقة من الزمن واللغة، ومن الإهمال والنسيان.

وطالبت بأن تنقل إلى اللغة العربية كل قطعة أدبية كشف عنها في مصر العريقة، وإلى أن ترسم باللغة العربية صور الحياة المصرية بكل ما فيها من ظلال، وإلى أن تعقد بين النشء وبين الآثار المصرية صلة وثيقة في كل أدوار نشأتهم؛ وإلى أن تنفث الحياة في تلك الآثار والتماثيل والتواريخ، بما يصاغ حولها من القصص والأساطير والملاحم والبيانات.

دعوت إلى أن تصبح حياة أحسن وتحتمس ورميس ونفرتيني وأمثالهم في منال كل تلميذ صغير وكل طالب كبير، بل أن تعود أساطير حية للأطفال في المهود، بدل الشاطر حسن وجودر، وحسن البصري، والورد في الأكمام.

قلت: إذا كانت مصر القديمة قد احتجيت عنا، لأننا أصبحنا نتحدث اليوم بلغة غير لغتها، فلتنقلها هي إلى لغتنا الحديثة، لنضم إلى ثروتنا الفنية المحدودة بألف وخمسة عام (فترة الأدب العربي الذي ندرسه) ثروة أعظم منها وأعرق وأخصب في فترة أخرى طويلة تربو على الخمسة آلاف من الأعوام. فإنه من السفه أن نفرط في هذه الأعمار الطوال!

وكنت أعلم أن القصة والملحمة، هما خير الوسائل إلى تحقيق هذه الصلة التي نشدتها طويلاً، وكتبت عنها طويلاً. فكلتاها تردان الحياة إلى ذلك الماضي، وتبعثانه في الضمائر من خلال الألفاظ، وتوقظان الوراثة الكامنة في دماثنا من هذا العهد المجيد، وتصلاننا بحياة أجدادنا على أرض هذا الوادي العريق. فتصبح روافد لنفوس كل جيل، حوافز لمشاعر كل فرد.

ولا يعود الغابرون في مسارب الزمن جثاً هامدة مسجاة في الأكفان مطمورة في الرمال. إنما يعودون ذواتاً حية، وشخصاً قائمة، يشاركوننا هذه الحياة الحاضرة ويدبرون معنا أمرها، ويزودوننا بتجاربيهم ونصائحهم، ويفيضون علينا مشاعرهم وعواطفهم - فيحسن الفرد منا أنه فرع حديث لشجرة عريقة عميقة الجذور في الزمن شهدت فجر التاريخ، ووعت حديث الأجيال، وصمدت لأقصى عوامل الفناء.

قلت هذا كله في عشرات المقالات، واليوم أتلفت فأجد بين يديّ القصة والملحمة، كلتاها في عمل فني واحد. في «كفاح طيبة». فهي قصة بنسقتها وحوادثها، وهي ملحمة -

وإن لم تكن شعراً ولا أسطورة! - بما تفيضه من وجدانات ومشاعر، لا يفيضها في الشعر إلا الملحمة!

هي قصة استقلال مصر بعد استعمار الرعاة على يد «أحمس» العظيم. قصة الوطنية المصرية في حقيقتها بلا تزيد ولا ادعاء، وبلا برقشة أو تصنع. قصة النفس المصرية الصميمة في كل خطرة وكل حركة وكل انفعال.



أغار الرعاة «الهكسوس» على مصر من الشمال الشرقي وغلبوا عليها بسبب اختراع «العجلات الحربية» التي لم تكن مصر قد أخذت بها في جيشها، وحكموا مصر السفلى ومصر الوسطى. أما مصر العليا وعاصمتها طيبة، فقد ظل حكامها من الأسرة الفرعونية المصرية، يدارون الرعاة ويقدمون إليهم الهدايا احتفاظاً باستقلالهم الداخلي إلى أن استطاعوا الاستعداد السري لطرد الغزاة.

ثم تبدأ القصة عند «سيكترع» حاكم طيبة ووريث العرش الشرعي. فلقد لبث يهيء الجيوش سرّاً، ويستكثر من العجلات الحربية حتى بلغ جيشه عشرين ألفاً وعجلاته مائتين؛ ووضع على رأسه التاج، ولم يكن يعدّ نفسه حاكم طيبة بل ملك الجنوب.

ويحييه رسول (أبوفيس) ملك الرعاة الذي يلقب نفسه (فرعون مصر) ويضع على رأسه التاج المزدوج؛ يحييه ليتحداه فيطلب إليه خلع التاج، فيما هو إلا حاكم، وبناء معبد لست إله الشر بجوار معبد آمون في طيبة، وقتل أفراس النهر المقدسة بها. فإبى الملك أن يدوس الدين والشرف ليقنع بالسلامة. وإنه ليعلم مدى قوة خصمه، ويعلم أنه لم يستكمل بعد استعداداته. ولكنه يرفض، يؤيده الجميع: أمه توتشيري (الأم المقدسة) التي ترعى الجميع، وتشرف بروحها العظيم على كل عدة الجهاد، وابنه، وقائده، ورئيس كهنة آمون، ومستشاروه أجمعين.

وتقع الحرب، ويقتل الملك البطل، وتستباح طيبة للعدو العنيف؛ فتصعد الأسرة المالكة في النيل إلى «بلاد النوبة» بتدبير قائد الملك القليل، لتعد العدة هناك للعودة حينما يشاء الإله!

وبعد عشرة أعوام في الاستعداد وبناء العجلات الحربية، يهبط «أحمس» حفيد الملك «سيكترع»، وابن الملك «كاموس» إلى أرض مصر في زي التجار، يقدم لحكامها الرعاة الذهب ليحصل على الرجال. الرجال الذين ذاقوا الذل والويل، ولكن نفوسهم ما تزال تغلي بالانتقام من الغزاة، وتفيض بالولاء للأسرة المالكة المشردة.

وتتم الحيلة، وتفتح له الحدود فيحصل على الرجال، ويتألف الجيش العتيد، ويهبط أرض الوادي، ويهزم الغزاة ويطاردتهم إلى آخر شبر من الأرض المصرية في هوارتس، وتسترد طيبة عرشها وعرش مصر السفلى، وتعود البلاد حرة من جديد على يد أحسن بعد استشهاد والده، كما استشهد من قبل جده العظيم... ولكن!

نعم. ولكن. لقد كسب مصر وخسر قلبه! وإنه لكسب ضخيم، وإنها الخسارة فادحة. لقد أحب ابنة ملك الرعاة. أحبها منذ الرحلة الأولى، يوم قدم مصر في زي التجار. أحبها وأحبته واختارت يومها عقداً من مجوهراته التي يحملها، وأنقذت حياته حين همَّ به قائد حربي من الهكسوس كان يريد الاعتداء على حرمة سيدة مصرية - هي أرملة قائد جده - فحماها من الأذى، لأن حميته لم تطق أن تنتهك حرمة مصرية أمامه، وقد كاد ذلك يفسد عليه خطته العظيمة...

أحبها وأحبته، وأخفى كلاهما حبه، ولكنه ظهر في بعض التلميحات. فتعقدت القصة منذ ذلك اليوم. لقد كان أحسن يتهيأ للمهمة الكبرى التي ألقاها الوطن على كاهله، ليطرد الرعاة الغزاة، وينكل بهم كما نكلوا بالمصريين. وهو يحب ابنة عدوه الأكبر، لأن القلب الإنساني يتسع للحب والبغض مجتمعين. وفي كل خطوة يصطدم هذا الحب بهذا البغض، فيدوس قلبه الجريح، ليؤدي واجبه المقدس. وإن كان يضعف بين الحين والحين!

ووقعت الأميرة في الأسر. أسرها «الفلاحون» الذين اتخذ ملك الرعاة من نسائهم وأطفالهم درعاً لحصون طيبة، يتقي بهم سهام قومهم المهاجمين: وفي لحظة رهية بعد أن ضحى المصريون بنسائهم وأطفالهم، وأردوهم بسهامهم ليدخلوا طيبة. في لحظة بلغ الألم الإنساني ذروته، جاءوا للملك بهذه الأميرة أسيرة، ونساؤهم وأطفالهم ممزقون بسهامهم على الأسوار. وكان احتفاظهم بها وعدم تمزيقها إرباً فوق طاقة الأدميين!

وكان موقفاً من المواقف الكثيرة التي عاناها الملك الشاب بين قلبه وواجبه. لقد استطاع أن يدوس قلبه في سبيل الغرض الأكبر - تحرير الوطن - أما حين يكون الأمر أمر انتقام جزئي فهنا يغلب الحب، فيحفظ حياة الأميرة!

وفي اللحظة الأخيرة - وقد تمت هزيمة الرعاة - يحاول الملك الشاب أن يستأثر بالأسيرة الأسيرة. ولكن وا أسفاه: إن أباهما يُقومها بثلاثين ألفاً من الرهائن المصريين. وإن الملك ليحبها، ولكن ثلاثين ألف رأس ثمن كبير. وإنها لتحبه، ولكنها تعلم أن أباهما الصحراوي لن يجيبه إلى يدها، وهو عدوه المبين. لقد ذهبت ليقى الفرعون الظافر

يذكرها في يأس وحنين. ويحس أنه خسر المعركة وهو أعظم المتصرين.



ذلك هيكل القصة. ولكن القصص ليست هيكلها العام. فأين العمل الفني فيها؟ إن العمل الفني هو الذي لا يمكن تلخيصه. وقيمته في هذه القصة لا تقل عن قيمتها القومية. وهذا هو المهم. فقد يحاول الكاتب إثارة العواطف القومية وينجح، ولكنه ينسى السمات الفنية، فيحرم عمله الطابع الذي يسلكه في سجل الفنون.

إن كل شخصية من الشخصيات في هذه القصة هي شخصية إنسانية وشخصية مصرية في آن. وإن كل موقف من مواقفها هو الموقف الطبيعي الذي يتنظر من الأديبين المصريين. وإن السياق الفني هو السياق الذي يلحم الدقة الفنية بجانب الهدف القومي، بلا مغالطة ولا ضجة ولا بريق.

لم يحاول المؤلف أن يقلل من شجاعة الرعاة، ولا عجزاتهم النفسية. ولم يحاول كذلك أن يستر مواطن الضعف المصرية - وهي مواطن ضعف إنسانية - لم يجعل أبطال مصر أشخاصاً أسطوريين، ولم يجعل المصريين شعباً من الملائكة ولا من الشياطين. ومرة واحدة أو مرتين جاوز بهم طاقة البشر، ولكن بعد تهيئة وتمهيد.

لهذا كله تسير الحياة سيرة طبيعية في القصة، وتنبعث المشاهد شاخصة. لشد ما شعرت بالحقن الملتهب على الرعاة وحكامهم وقضاتهم، وهم يجلدون المصريين ويحرقونهم ويدعونهم استهزاء الفلاحين (ويبدو أن هذا اللقب هو الذي يتشوق به دائماً أولئك الأجانب المفتصبون في جميع العصور، من الرعاة إلى الرومان إلى العرب إلى الترك إلى الأوربيين. وإن كان هؤلاء الفلاحون أشرف وأعرق من الجميع)، لشد ما شعرت بالقلق واللهفة على مصير الجيش المصري في عدده القليل أمام أعدائه المتفوقين. لشد ما خفق قلبي وأمس المتخفي في زي التجار، يلقي الملك، ويصارع القائد، ويتفرض للمعزة الجريحة، ويمسك نفسه في جهد شديد. لشد ما عطف عليه وهو يقع في صراع أشد وأعنف من كل صراع حربي، ويجاهد نفسه بين قلبه وواجبه، فيؤدي الواجب على حساب قلبه الجريح.

ولم يكن الشعور القومي وحده هو الذي يصل نبضاتي بنبضات أبطال القصة. بل كان الطابع الإنساني الذي يطبعها، والتسويق الفني الذي يشيع فيها، هما كذلك من بواعث إحساسي بصحة ما يجري في القصة، وكأنه يجري في الواقع المشهود، بكل ما في الواقع من عقد فنية، وعقد نفسية، ينسجها المؤلف في مواضعها بريشة متمكنة، ويد ثابتة، تبدو

عليها المراتة، والثقة بمواقع التصوير والتلوين.

ولا أحب أن يفهم أحد من هذا أن مؤلف «كفاح طيبة» قد بلغ القمة الفنية. فهذا شيء آخر يتهيا بعد. إنما أنا أنظر إلى المسألة من ناحية خاصة. ناحية تحقيق هدف قومي جدير بعشرات القصص والملاحم. فإذا استطاع فنان أن يحقق هذا الهدف، دون المساس بالطابع الإنساني والطابع الفني، وبلا تزوير في المواقف والعواطف، أو تزوير في وقائع التاريخ، فذلك توفيق يشاد به بكل تأكيد. وفي هذه الحدود أحب أن يعني هذا المقال.

وبهذه المناسبة أشير إلى بعض الأخطاء البسيطة مثل قول الملك «سيكترع»: «لم تكن العجلات من آلات الحرب لدى الرعاة. فكيف يكون لجيشهم أضعاف ما لجيشنا منها؟» فالثابت تاريخياً أن «عجلات الحرب» كانت سلاح الرعاة الحديد الذي هاجموا به مصر، فتغلبوا به على شجاعة المصريين، حتى أخذه المصريون عنهم فانتصروا به وبذوهم فيه.

ومثل أن يقول عن اسم «أحمس» إنه مشتق من الحماسة. فأحمس اسم مصري قديم لا علاقة له بمعناه في اللغة العربية، ولعله وجد قبل أن يكون لهذه اللغة وجود معروف!

ومثل أن يقول أحمس: «إنه آت من بلاد النوبة» فهذا اسم حديث كذلك. وقد كانت في ذلك الحين تسمى بلاد «بُنت» أي الذهب...

ومثل أن يقدر مدة حكم الرعاة بمائتي عام. والراجح أنها تصل إلى حوالي خمسمائة عام وبعض هنات كهذه وتلك. ولكن ماذا؟ إن الفنان ليستطيع أن يخطيء مائة مرة مثل هذا الخطأ، دون أن يؤثر ذلك في عمله الفني الأصيل.



قصة (كفاح طيبة) هي قصة الوطنية المصرية، وقصة النفس المصرية، تنبع من صميم قلب مصري، يدرك بالفطرة حقيقة عواطف المصريين - ونحن لا نطمع أن يحس (التمصريون) حقيقة هذا العواطف، وهم عنها محجوبون.

ولقد قرأتها وأنا أقف بين الحين والحين لأقول: نعم هؤلاء هم المصريون. إنني أعرفهم هكذا بكل تأكيد! هؤلاء هم قد يخضعون للضغط السياسي والنهب الاقتصادي، ولكنهم يُجنُّون حين يعتدي عليهم معتد في الأسرة أو الدين. هؤلاء هم يحمدون حتى ليظن بهم الموت، ثم يثورون فيتجاوزون في ثورتهم الحدود، ويحيثون بالمعجزات التي لم تكن تتخيل منهم قبل حين. هؤلاء هم يتفككون في أقصى ساعات الشدة ويتندرون. هؤلاء هم تفيض نفوسهم بحب الأرض وحب الأهل، فلا يرتحلون عنها إلا لأمر عظيم، فإذا عادوا إليها

عادوا مشوقين جدّ مشوقين. هؤلاء هم أبدأً في انتظار الزعيم، فإذا ما ظهر الزعيم ساروا وراءه إلى الموت راغبين.

هؤلاء هم المصريون الخالدون، هؤلاء هم ثقة وعن يقين. لو كان لي من الأمر شيء لجعلت هذه القصة في يد كل فتى وكل فتاة؛ ولطبعتها ووزعتها على كل بيت بالمجان؛ ولأقمت لصاحبها - الذي لا أعرفه - حفلة من حفلات التكريم التي لا عداد لها في مصر، للمستحقين وغير المستحقين!

سيد قطب

الرسالة: ٢ أكتوبر ١٩٤٤

خان الخليلي

هذه القصة الجديدة «خان الخليلي» للأستاذ نجيب محفوظ من عيون القصص الحديثة. فهذا الكاتب موهوب بلا ريب، له خيال منسرح يأتمر بأمره، وسيادة على التعبير الجميل تسترعي النظر، مع دقة في التفصيلات، وحبكة وأناقة، ومقدرة في التحليل والعرض مما لا يتوفر إلا لقليلين. هذا الكاتب وبعض يسير من كتاب الشباب، أصبحوا في الفن طبقة، وفي التفكير مدرسة، وسيصبحون من سادة الفكر والقلم النابهين. إن هذه القصة زاخرة بكل ما يرجى للقصة الجيدة من مطالب: أشخاصها واضحة متسقة الروح ميسرة فيها أسباب التحليل النفسي الصادق، وحوادثها مترابطة متوازنة متلاحقة والأفكار التي طواها المؤلف فيها حديثة متقدمة اتصلت بالعلم أو بالفن أو بالاجتماع. هي قصة أسرة في عام واحد، انتقلت في أوله من مسكنها في أحد أحياء القاهرة إلى خان الخليلي هرباً من غارات المحور وكانت هذه الأسرة تتألف من أب وأم وولد كهل وشاب طروب. وكان الشاب موظفاً في فرع لإحدى المؤسسات القومية في أسيوط. وفي هذا العام علق قلب الولد الأكبر بحب فتاة صغيرة من فتيات الحي ومن بنات الجيران. ولما نقل أخوه الأصغر إلى القاهرة أحب الفتاة هو الآخر فانصرف عن أخيه الكهل إليه. ولكنه لفرط إقباله على الحياة واستهائته بصحته مرض بالسل ومات به، ثم تشاءمت الأسرة بالحي فانتقلت منه في آخر العام. وإذ يقص الكاتب قصة الأسرة في هذه السنة يصف لنا طائفة فريدة من الشخصيات: من الموظف، إلى صاحب الحرفة، إلى صاحب المهنة الحرة، ويصف لنا زوجات هؤلاء وأولادهم وديانهم وصفاً صادقاً. وفوق ذلك يؤرخ لفترة نفسية دقيقة من حياة أهل القاهرة عندما كانت قوات المحور عند العلمين. وكانت تجتاحهم موجة من الذعر المستور في الإيمان بما هو مقسوم. ثم يصف لنا أيام رمضان ولياليه في حي الحسين، ومقاهيه ومنتدياته ووسائل التسلية فيه. ويصف لنا أشواق القلب الكهل، ومغامرات الشباب المرح، وآلام المرض الويل، وآراء مختلف الناس في هذه الفترة التاريخية في حياة البلاد. ولكل ذلك كانت هذه القصة من خير القصص الحديثة موضوعاً وعرضاً وخيالاً وبياناً.

أحمد عبد الغفار

الراديو المصري: ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥

خان الخليلي

هذه هي القصة الثالثة للمؤلف الشاب، سبقتها قصة «رادوبيس» وقصة «كفاح طيبة» وكلتاهما قصتان، معجبتان، مستلهمتان، من التاريخ المصري القديم.

ولكن هذه القصة الثالثة هي التي تستحق أن تفرد لها صفحة خاصة في سجل القصة المصرية الحديثة، فهي منتزعة من صميم البيئة المصرية في العصر الحاضر؛ وهي ترسم في صدق ودقة، وفي بساطة وعمق، صورة حية لفترة من فترات التاريخ المعاصر؛ فترة الحرب الأخيرة، بغاراتها ومخاوفها، وبأفكارها وملابسها؛ ولا ينقص من دقة هذه الصورة وعمقها أنها جاءت في القصة إطاراً لحوادثها الرئيسية، وبيئة عاشت القصة فيها.

ولكن هذا كله ليس هو الذي يقتضي الناقد أن يفرد لهذه القصة صفحة متميزة في فصل القصة المصرية الحديثة...

إنما تستحق هذه الصفحة، لأنها تسجل خطوة حاسمة في طريقنا إلى أدب قومي واضح السمات متميز المعالم، ذي روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية - مع انتفاعه بها - نستطيع أن نقدمه - مع قوميته الخاصة - على المائدة العالمية، فلا يندغم فيها، ولا يفقد طابعه وعنوانه؛ في الوقت الذي يؤدي رسالته الإنسانية، ويحمل الطابع الإنساني العام، ويساير نظائره في الآداب الأخرى.

وهذه الظاهرة حديثة العهد في الأدب المصري المعاصر، لم تبرز وتتضح إلا في أعمال قليلة من بين الكثرة الغالبة لأعمال الأدباء المصريين. وهي في هذه القصة أشد بروزاً وأكثر وضوحاً. فمن واجب النقد إذن أن يسجل هذه الخطوة ويذكرها.



وبعد، فلا بد أن أضع أمام القارئ ملخصاً للقصة يعينه على تتبع السمات الفنية فيها، وبشركة معي في تحليل هذه السمات. ولكن «القصة» بالذات من الأعمال الفنية التي

لا سبيل إلى تخليصها، وحين تلخص تبدو هيكلًا عظمياً خالياً من الملامح والقصبات التي تحدد الشخصية، وتبرز مواضع الجمال والقبح فيها... فلا مفر إذن من الحديث العام عن القصة دون الدخول في التفاصيل إلا بمقدار.

ليس في القصة كلها صخب ولا بريق... إنها خلو من الالتعاضات الذهنية والأفكار. ليس فيها «لافتة» واحدة من اللافتات التي تستوقف النظر. ومحيطها ذاته محيط عادي. وأحداثها وحوادثها مما يقع كل يوم في أوساطنا المصرية العادية. اللهم إلا تلك الغارات الجوية التي روعت بعض المدن في زمن الحرب. والتي روعت أسرة «أحمد أفندي عاكف» فأزعجتها عن حي السكاكيني الذي استوطنته زمناً طويلاً، إلى الحي الحسيني وخان الخليلي، لتكون في منجاة من الغارات، في حي ابن بنت رسول الله!

ولقد كان «أحمد عاكف» وهو يحمل عبء الأسرة بمرتبته الصغير (إذ هو موظف بالبيكالوريا في قلم المحفوظات بوزارة الأشغال) كان قد أغلق قلبه وطوى أحلامه... لم يفكر في الزواج، ولم يعد يطمح إلى الحب، أو إلى الشهادة العالية. لقد وقفت أمامه العراقيل العائلية والمادية والعلمية، كما وقفت دونها مواهبه الطبيعية، فانطوى على نفسه واستراح إلى اليأس بعد الفشل المكرور؛ وقد ترك هذا الفشل في نفسه مرارة لا تمحى، ولون شخصيته تلويحاً معيناً، ودمس فيها عيوباً شتى. ولكنه وقد عجز عن الطموح جعل العزوف عن المطامع سلوته، والترفع عن الوسط طابعه، وآوى إلى مكتبته وكتبه، وهي مثله تمثل جيلاً مضى وتعرض مباحث قديمة لا صلة لها بالحاضر وما فيه، فزاده هذا بعداً عن الجيل، وإبعاداً في التاريخ!

وحينما انتهى من تعليم أخيه الصغير تعليماً عالياً كان قد ناهز الأربعين، كان قد شاخ، فأحس أن الألوان قد فاتت، وسار في طريقه يقطع الحياة كالأجير المسخر، منظوياً على نفسه، وقد أورثه الفشل والعزلة طابع التردد والتخوف والحذر من كل خطوة إيجابية، فهو يعيش في داخل نفسه عاجزاً عن تحقيق تصوراتهِ وتجسيم خيالاته.

ولكن القدر الساخر لا يدع الناس يستريحون - ولو راحة اليأس المريرة - إنه تطلع على هذا الكهل - كما يسميه المؤلف - بوجه جميل يلوح له في النافذة المقابلة. إنه وجه فتاة صغيرة لا تزال طالبة بالمدرسة. إنها تصلح أن تكون ابنته ولكن هذا الوجه يسم له فيثير في نفسه كوامن الشاعر النائمة، على حين يدركه حذره وتردده وخجله من قارق السن السحيق.

وتمضي الأيام وهو في شغل مقعد مقيم بهذا الحادث الجديد الذي يهز كيانه الضعيف هزاً عنيفاً متواصلاً بين الإقدام والإحجام، وبدع المؤلف في تصوير شتى النوازع

والاتجاهات في هذه النفس المعقدة، وفي نفس الفتاة الصغيرة، تلك الأنثى المهيأة لحياة البيت والزواج.

وفي اللحظة التي يكاد يقدم فيها على الخطوة الحاسمة في حياته، وقد تندى قلبه الجاف، وترعرعت البذور المطمورة في أعماقه تحت أكداس اليأس والفشل والتردد... في هذه اللحظة الحاسمة يسخر القدر سحره العابث، فيطلع له في الميدان منافساً قوياً لا يملك منافسته، بل لا يملك حتى أن يشفي نفسه منه بالحقد عليه! إنه أخوه وريبه «رشي عاكف»، لقد نقل في هذا الوقت من فرع بنك مصر في أسبوط إلى المركز الرئيسي بالقاهرة. وإنه لا يعلم من أمر أخيه الكبير شيئاً. إنه شاب جسور مغامر بل مستهتر، حاد العاطفة لا يعرف التردد ولا الحذر. إنه الوجه المقابل لصورة أخيه.

وفي اليوم الأول يلمح الوجه الجميل فيستهويه. عندئذ يسلك إلى قلب الفتاة طريقه المباشرة في غيرما حذر ولا تردد، ويقطع الطريق الطويل الذي أنفق أخوه في قطعه أشهراً... في يوم أو يومين. فيتصل ويصبح حبيباً وعجبواً، وفرداً من أسرة الفتاة... وأخوه يتطلع إلى هذا الانقلاب في دهشة بالغة، وفي ألم كبير وفي يأس مرير، وفي إعجاب كذلك بأخيه الجسور!!

ويقضي الشاب مع فتاته أوقات حلوة، يسكران فيها بكأس الحب الروية، ويقطفان معاً أجمل زهرات الحب الجميلة... وذلك ريثما يضرب القدر ضربته الأخيرة، فيمرض الشاب المغامر بالسل نتيجة لإفراطه في الشراب والسهر والمقامرة مع رفاق حي السكاكيني. ولكنه يمضي في استهتاره ثقة بشبابه وخشية أن يعلم الناس بمرضه، وأن تعلم من الناس خاصة... هذه الفتاة!

وفي اللحظة التي يلمس فيها الحب الحقيقي قلبه العابث، فيملؤه جداً، ويتوجه إلى اتخاذ خطوة عملية حاسمة، تكون الأقدار قد ضربت ضربتها الأخيرة فيستشري الداء في الصدر المسلول، ويذهب الشاب بعد ليالات مريرة من الضنى والعذاب، وبعد أن تين أن فتاته الحبيبة تخشى منه العدوى، فلا تراه!

ثم تغادر الأسرة الحي في النهاية... تغادره وقد فقدت الشاب الصبوح الفتى الجريء. وقد انطوى قلب عاكف على جرح جديد، على جرحين في جرح. والأقدار تسخر سحرها الدائب، ودورة الفلك تمضي إلى مداها كأن لم يكن قط جرح ولا جريح!!!



حياة هذه الأسرة وجروحها وأحداثها وأحاديثها هي محور القصة، وقد أدار المؤلف

حول هذا المحور حياة أهل القاهرة في هذه الفترة من فترات الهول أيام الغارات، فعرض منها لوحات بسيطة صادقة تشبه في بساطتها وصدقها فطرة هذا الشعب الطبيب الفكه المؤمن المستسلم للقدر، المتأثر بشتى الخرافات والدعايات، ومن بين الصور التي عرضها صورة مقاهي خان الخليلي، و«غرز» أيضاً. وقد حوت أشكالاً وشخصيات لم تكن لتجتمع إلا في مثل هذا الحي الغريب حقاً؛ كما رسم صورة مقاهي حي السكاكين و«شلل» الشبان فيه! وسجل أطوار المقامرین ومجالسهم رسماً قوياً في جو مزيج من الجد والدعابة!

ولقد كان هذا الإطار من مكملات الصورة الأصلية، كما كانت الريشة في يد المؤلف هادئة وثيدة، فوق في إبراز الملامح والقصبات الجزئية، وسائر الحياة مسيطرة طبيعية بسيطة عميقة، منتفعاً إلى جانب مهارته الفنية بمباحث التحليل النفسي دون أن يطفئ تأثيره بها على حاسته الفنية الأصلية؛ وعاشت في القصة عدة شخصيات، من خلق المؤلف لا تقل أصالة عن نظائرها في الحياة!

ولكن ليست المهارة الفنية في التسلسل القصصي، والبراعة الصادقة في رسم الشخصيات، والدقة التامة في تتبع الانفعالات... ليست هذه السمات وحدها هي التي تعطي القصة كل قيمتها... إن هناك عنصراً آخر هو الذي يخرج بالقصة من محيطها الضيق، يحيط بشخصياتها المحدودة، وحوادثها المحدودة في فترة من فترات الزمان، إلى محيط الانسانية الواسع، ليصلها هناك بدورة الفلك، وحلبة الأبد...

إنك لتقرأ القصة ثم تطويها، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى... قصة الإنسانية الضعيفة في قبضة القدر الجبار... قصة السخرية الدائبة التي تتناول بها الأقدار تلك الإنسانية المسكينة.

هذه أسرة تفر من هول الغارات وخطر الموت من حي إلى حي. فما تغادر هذا الحي «الأمّن!» إلا وقد أصابها الموت في أنضر زهرة وأقوم عود!

وهذا رجل شاخ قلبه، وانطوى على نفسه، وآوى إلى يأس مرير ولكنه هادئ ساكن، فما يلبث القدر أن يثير في قلبه إعصاراً على غير أوان، ويزيح الركाम عن البذور المظمورة في قلبه الهرم، ليعود فجأة فيقصف الأعواد التي تنبت في بطن وحذر، يقصفها في قسوة عابثة، ويبد من؟ بيد أحب الناس إليه: شقيقه وربيّه! ولو قد أمهله بضعة أيام لانتهى إلى الواحة المرعة بعد طول الجذب في الصحراء. ولو قد تقدم به أياماً لأعفاه من إضافة تجربة فاشلة إلى تجاربه المريرة؟

وهذا شاب مستهتر عابث، ما يكاد الحب يقومه ويبعث فيه الجد والمبالاة حتى ينطفئ

الموت الذي لم يخطفه أيام العبت والاستهتار.

والأرض تدور، والزمن يمضي، والناس يقطعون الطريق المجهول كأن لم يكن شيء مما كان: رفاق الشاب في قوتهم يقامرون ويعربدون، وأصحاب الرجل في «غرزتهم» يدخلون أو في قهوتهم يتندرون. والقدر الساخر من وراء الجميع لا يبدو عليه حتى مظهر الجحْد في سخريته المريرة. والمؤلف نفسه لا يكاد يلتفت إلى الدائرة الوسيعة التي تنتهي إليها قصته، لأنه يلقي انتباهه كله إلى إدارة الحوادث ورسم الشخصيات!!

* * *

ولعل من الحق حين أتحدث عن قصة «خان الخليلي» أن أقول: إنها لم تنبت فجأة، فقد سبقتها قصة مماثلة، وتصوّر حياة أسرة، وتجعل حياة المجتمع في فترة حرب إطاراً للصورة... تلك هي قصة «عودة الروح» لتوفيق الحكيم.

ولكن من الحق أيضاً أن أقرّر أن الملامح المصرية الخالصة في «خان الخليلي» أوضح وأقوى؛ ففي «عودة الروح» ظلال فرنسية شتى. وألمع ما في عودة الروح هو الالتئاعات الذهنية، والقضايا الفكرية بجانب استعراضاتها الواقعية؛ أما «خان الخليلي»؛ فأفضل ما فيها هو بساطة الحياة، وواقعية العرض، ودقة التحليل.

وقد نجت «خان الخليلي» من الاستطرادات الطويلة في «عودة الروح» فكل نقط الدائرة فيها مشدودة برباط وثيق إلى محورها الأصيل.

وكل رجائي ألا تكون هذه الكلمات مثيرة لغرور المؤلف الشاب المرجو - في اعتقادي - لأن يكون قصاص مصر في القصة الطويلة. فما يزال أمامه الكثير لتركيز شخصيته والاهتداء إلى خصائصه، واتخاذ أسلوب في معين تروم به أعماله وطابع ذاتي خاص تعرف به طريقته.

وبعض هذه الخصائص قد أخذ في البروز والوضوح في قصصه السابقة وفي هذه القصة؛ وهي الدقة والصبر في رسم الخوارج والمشاعر وتسجيل الانفعالات المتوالية، والبساطة والوضوح في رسم صورة لحياة أبطاله.

والبقية تأتي إن شاء الله!

سيد قطب

الرسالة: ١٧ ديسمبر ١٩٤٥

كتب وشخصيات

القاهرة الجديدة

- ١ -

قصة، ومن يقرأ عنوانها تثب إلى رأسه معان كثيرة ولكن لا يخطر في باله البتة أن يكون ذلك عنوان قصة، وذلك بعض فن الأستاذ نجيب محفوظ، والأستاذ نجيب محفوظ فنان مطبوع وقاص له خصائصه الفنية. وليست قصة «القاهرة الجديدة» أولى قصصه ولن تكون آخرها؛ إن له عيناً ترى ما لا تراه الأعين، وله أذنٌ تسمع ونفساً وخاطرٌ يتفعل بكل ما يرى وما يسمع وما يحس، ففي كل مشهد تقع عليه العين العابرة يجد الأستاذ محفوظ نواة قصة زاخرة بالحياة والفن!

ولكن لماذا اختار المؤلف لقصته هذا العنوان الموهم؟ وهل قرأت له منذ قريب «خان الخليلي»؟

لقد كان القدماء يعالجون الجغرافيا باعتبارها أرضاً وسماءً ومناخاً وغللات وسكاناً من الناس أو من الحيوان؛ ولكن عناوين بعض قصص الأستاذ محفوظ كأنما يعني بها أن الجغرافيا في رأيه، أو في فنه، هي جغرافيا الناس لا جغرافيا المكان؛ فأنت تقرأ عنوان «القاهرة الجديدة» تلتبس أن تطالع حديثاً عن الجغرافيا كما يعرفها القدماء، فإذا بين يديك حديث آخر عن الجغرافيا كما يراها هذا الجغرافي الفنان: أرض الحادثة وسماء الفكر وجو الأعصاب، وإذا رياح وعواصف ولكن مما يشور في داخل النفس لا في ظاهرة الحياة...

هي قصة إذن يصف بها «القاهرة الجديدة» على أسلوبه في فهم جغرافيا الناس في هذا الجيل من الشبان والشابات الذين يعيشون على ظهر هذه الأرض التي تسميها الجغرافية القديمة «القاهرة». في هذا «الجو» العاصف من الآراء والنزعات الجديدة التي تلف حياة الشبان والشابات. بل الشيوخ والشيخات أيضاً في هذه الأيام!

ولكن ما هو موضوع القصة على التحديد؟ هذا هو السؤال الذي أوتر ألا أجيب عنه الساعة؛ لأدع لكل قارئ فرصة يلتبس فيها الجواب بنفسه بقراءة القصة: وليس عبثاً ما

يضيع من وقت في قراءة قصة من قصص نجيب محفوظ!

تمنيت لو خلت هذه التحفة الفنية البديعة من بعض الهنات في أسلوب القول وفي الإعراب والبيان. ولكنها هنات ضئيلة لا تبخس قيمة هذه التحفة التي تستحق التنويه والإعجاب!

محمد سعيد العريان

الكاتب المصري: يوليو ١٩٤٦

- ٢ -

شغلت هذه الرواية الجديدة فكري كما لم تشغله رواية من قبل، ظلت حوادثها تتقلب على ذهني، وبقي أبطالها يبرزون لمخيلتي رداً من الزمن، لا لأن الرواية جميلة - وهي لا شك كذلك - وإنما لأنها غنية... فهي غنية بالحوادث، وغنية بالتصوير، وغنية بالتحليل النفسي. وهذا الغنى جدير بأن يشغل الفكر ويشير اهتمامه ويشعر القارئ أن عناصر «الإبداع» متوفرة لدى المؤلف، وهي تارة تبرز رسوماً واضحة بيّنة، وتارة تبرز ظلالاً لا ينقصها سوى التبلور والالتحاق لتأخذ مكانها في حيز الخلق الفني...

أما القصة - كحادثة - فتدور حول شخصية شاب جامعي نال شهادة الليسانس ثم كان جل همه أن يلتحق وظيفة يقيم بها أوده وأود والديه، والدته ووالده الذي كان يمدّه ببعض المال لإنهاء دراسته الجامعية، ثم أقعده المرض، فانقطع المال الذي كان يجنيه من وظيفته، ولث يتربّع عون ابنه بعد انتهاء دراسته.

وقد كان لهذا الشاب «محجوب عبد الدائم» ثلاثة زملاء في الجامعة، علي طه وأحمد بدير ومأمون رضوان، لكل منهم عقيدته الفكرية الخاصة. أما هو، محجوب فعقيدته التحرر من القيم والمثل والمبادئ والاستهانة بالعقائد، وشعاره في الحياة كلمة واحدة، قد لا تكون جميلة ولا مستحبة، بيد أنها أصدق الكلمات تعبيراً عن هذا الشعار «فظ»! فكلما استعصى عليه أمر، أو عرضت له مشكلة محرجة، كانت هذه الكلمة التي تعبر عن الاستهانة واللامبالاة السيل الوحيد لتهدئة الأمر وحل المشكلة. ويجهل محجوب لنيل الليسانس، تراوده في أوقات فراغه شهوته الجنسية فيرضيها بفتاة بائسة كانت تجمع أعقاب السكاير، ويظل يدافع الفاقة والجوع مدة من الزمن يمسىء له العوز أن يلجأ إلى زيارة قريب له يود أن يستعينه على أمره، فإذا هو يلتقي بابتته فيعجب بجمالها وشبابها، وإذا هو يواعدها لزيارة يقومان بها لحفريات الأهرام. فإذا كان الموعد، حاول محجوب حين خلا

بالفتاة أمام أحد الآثار، أن يقبلها، فصدته بجفاء وتركته وحيداً.

وفي تلك الغمرة من الحرمان الذي يعانيه محبوب، يلتقي ذات يوم بصديق له قديم أصبح مديراً لمكتب أحد موظفي الوزارة الكبار. ويعرض عليه هذا الأخير «الإخشيدي» أن يقوم في الصحف بدعابة لسيدة «محسنة» لها نفوذها، مقابل السعي لتوظيفه بعد أن نال الليسانس. وفيما كان محبوب يهيم بذلك، استدعاه الإخشيدي فجأة، وعرض عليه مركز «سكرتير» الموظف الكبير الذي كان يعمل مديراً لمكتبه، شريطة أن يقبل بالزواج من فتاة اعتدى عليها سيده: قاسم بك فهمي... وفهم الشاب مساومة على شرفه وعرضه... ولكن هل كان له شرف أو عرض؟ وهنا تبرز فلسفته في الحياة «فظ» فإذا هو يقبل بالعرض طمعاً بالمنصب والجاء والمال... ولكن من تكون الفتاة الضحية؟ إنها خطيبة وحبيرة زميله وصديقه، علي طه، التي كانت على غاية من الطهر والشرف والتي جالدت وجاهدت لتظل محتفظة بعرضها على الرغم من دفع والديها اللثيمين إياها إلى مزالق السقوط... وإذن، فكيف سقطت؟ لم يهتم محبوب لهذا الأمر، وعقد زواجه عليها في اليوم نفسه بعد أن مناه الأخشيدي بأن «البك» سينفق على هذه الزوجة وعليه هو أيضاً، على أن يقيم للبك صيوان في بيت محبوب الزوجي!... وهكذا رضي صاحب الشعار المذكور «بقرنين يحلي بهما رأسه»!

وعاش الزوجان حياتهما الجديدة، وكل منهما يفضي عن الواقع الشائن، وما لبث قاسم بك فهمي أن أصبح وزيراً، وتقرر أن يكون محبوب مديراً لمكتبه. وهنا يبرز الأخشيدي طالباً من الشاب أن يتنازل له عن هذا المركز، فيأبى محبوب بعد أن كان راتبه الجديد (٢٥ جنيهًا) قد ملأ فكره ونفسه. وراح الشاب وزوجته يسليخان حياة مترفة باذخة، ويفرقان الهم إذا عرض لهما بكأس من الخمر... ونسي محبوب أو تناسى والديه المعدمين حتى كان ذلك اليوم: تلك ساعة من الأسبوع تعود الوزير أن يأتي فيها بيت مدير مكتبه، أو قل بيته هو...، فيقضيها مع زوجة محبوب... وقبل أن يحين هذا الموعد، يطرق الباب شيخ يتوكأ على عصا: إنه والده أتى القاهرة من القناطر... ولكن لماذا أقدم في هذه الساعة الحرجة؟ أتكون مؤامرة بيتها الأخشيدي انتقاماً منه؟ وكان كلام بين الأب والابن فيه لوم وعتاب، بل وسخرية أيضاً، والفتى ممسك بيده قلبه خشية مجيء الوزير... وما لبث الوزير أن دخل، وأفهم محبوب أباه أن الداخل والد زوجته... وما هي إلا لحظات، حتى اقتحمت الباب امرأة تسأل أين زوجها وأين تلك العاهرة التي ينصرف إليها... وفهم الوالد المسكين القضية وأدعى الواقع فؤاده فأيقن أن ابنه محبوب قد مات... إلى الأبد... وانفجرت الفضيحة الكبرى، فاستقال الوزير، وأبعد محبوب إلى

وظيفة صغيرة خارج العاصمة . . .

ذلك هو ملخص رواية «القاهرة الجديدة» للأستاذ نجيب محفوظ . وكنت أود ألا أورد، لأن التلخيص مشوه للرواية بصورة عامة، لولا اضطراري إلى الاستشهاد بحوادث ووقائع ينبغي أن يدركها القارئ ليتابع النقد على وضوح . فالرواية - كما هو ظاهر - لا يعوزها جمال الحادثة، وهي مأخوذة من البيئة المصرية الحديثة، وفيها تصوير - هو أقرب ما يكون إلى الصدق - لحياة الشباب المصري، فإذا كان هنا محبوب الوضع المتهافت، فهناك على طه الرفيع الخلق، وهذا مأمون رضوان المسلم التلقّي الورع الذي تعد سيرته مثلاً للنزاهة والصدق والسمو الخ فليس هو إذن نموذجاً واحداً، وإنما هي نماذج للشباب المصري الحديث . وميزة الرواية الأولى - في اعتقادنا - هي هذا الحس الشديد للواقعية . فإن الكاتب صادق كل الصدق في أحاسيسه بالواقع، ذلك أنه يهتم بالغ الاهتمام لإثبات الواقع وسرده، مهما كان هذا الواقع قذراً، ومهما بلغ من اللؤم وأثار اشمئزاز القارئ وكرهه . فالحقيقة أن القارئ يخرج من تلاوة الرواية بكره شديد وحقد بالغ على البطل الذي عاش حياته في جو من الفضائح والخسة والسفالة بيد أن ذلك لا يعني المؤلف في كثير أو قليل لأن اهتمامه الأكبر منصب على سرد الحادثة وتصوير الشخصية، وهو في ذلك يقاوم الذعر الذي يستشعره كثيرون من قصاصينا في الواقع، فيحاولون أن يخففوه، وكثيراً ما يجعلونه باهتاً

على أن هذا الحس يجاوز أحياناً حدوده ويتعدى منطقة عمله، فإذا بالمؤلف يثير الواقع إثارة مبالغاً فيها، بحيث أنه يحمله أكثر مما يتحمل - عادة - من بشاعة وقبح، فإذا هو شاذ يدع القارئ في شك من صحته، أو في حيرة من تعليقه وتفسيره . مثال ذلك أن «إحسان» الفتاة الشريفة التي قاومت المفاتن والمغريات، واحتقرت والديها اللذين يدعوانها إلى الرذيلة في سبيل إعالة الأسرة الفقيرة، وظلت محتفظة بشرفها وبحيها لعلي طه ويرضى ضميرها، إحسان هذه، هي التي تسقط فتستسلم للبك، ثم ترضى بأن تتزوج صديقاً لحبيبها، ثم تسعد في حياتها الجديدة، حياة القاهرة التي يقبل زوجها بأن تكون لسواه، وهي بعد لا تستشعر ندماً ولا تحس تبيكيت ضمير أليس في ذلك شذوذ فاضح وغرابة جلية لا تختملها قصة واقعية؟

أو ليس عجباً كذلك أن يقبل محبوب - في دقائق معدودة - بأن يتزوج فتاة ساقطة لا تعترف بالتوبة؟ وإنما هي مدعوة إلى الإمعان في الرذيلة والسقوط مهما بلغ هزؤ محبوب بالمثل والقيم، وأية كانت الدركة التي انحط إليها، فإن مجابهة هذا الوقع اللئيم ليست من اليسر والسهولة بحيث يرضى في لحظات أن يحلي رأسه بقرنين ذهبيين!

ولعل المؤلف قد شعر بالأمر الأول حين كتب صفحة يبرر بها تحوّل إحسان من حالة إلى نقيضها (ص ٩٦) ولكن هذا التبرير لم يكن ليؤثر على الصورة التي اتخذها القارئ لإحسان في بدء الرواية.

والواقع أنه لا بد للقارئ من أن يحس بأن المؤلف بدأ يفقد سجيته في سرد الحادثة الطبيعية، حين جعل من المسور قبول محجوب وإحسان بهذا الزواج التمثيلي، فإذا الوقائع بعد ذلك سلسلة من الحوادث المصطنعة التي يثقلها كثير من التكلف والتعمل.

بقي هناك أمران يستحقان الإعجاب، أولهما هذه العبرة الخلقية التي يرمي إليها الكتاب من أن احتقار العقائد والمثل والادراع باللامبالاة ومجاهبة الحياة بعدم الاكتراث، كل هذه لا تنفع صاحبها الفيلسوف شيئاً، بل تؤدي به إلى أفجع الكوارث، وأن مواجهة الحياة بالصبر والتفكير - مهما حملت من مصاعب - أجدي وأوفر نفعاً. وثانيهما خاتمة الرواية: فلإن الأستاذ محفوظ عرف كيف يسوقها، فلم يتابع هذه الرغبة السريعة الهينة التي يحسها القارئ لمعرفة نهاية «البطل»: «ماذا حدث لمحجوب بعد أن أبعد خارج القاهرة؟ وماذا جرى لزوجته؟ هل ظلت مخلصه للبك، وهل بقي الزوج راضياً عن علاقتها به؟ وإلى أين انتهت «فلسفة» محجوب؟ أظلت «طظ» شعاره الأعلى؟» فلو اهتم المؤلف بالإجابة على هذه الأسئلة وأمثالها، لأنهي روايته بخاتمة باردة جداً... ذلك لأن القارئ يجد كفايته كلها من هذه الأسئلة في الرواية نفسها، وفي قلب حوادثها ورسم خطوط أبطالها. فخاتمة «القاهرة الجديدة» إذن موفقة، لأنها عقدة لم تنحل، ولكنها تكاد تكون منحلة.

وميزة الرواية الثانية التحليل النفسي العميق الدقيق، والمؤلف يوفق كل التوفيق في رسم المعاني التي تراود الفكر، وتسجيل المشاعر التي تعتلج في الصدر؛ وأن في جعبته لألواناً مشرقة غنية وظلالها ممتدة متسعة. فهو حين يصف الحرمان الذي يعانيه محجوب، وما يبتعثه في نفسه من غيظ وحق ورجبة في الانتقام، ويتحدث عن النزعة التي قام بها البطل والبطلة مع جمع من أصدقائهما إلى القناطر، أو يفصل أحاسيس محجوب حين يطالعه وجه بائع التين، وما يشعر به من مقاربة لصورة والده الشيخ، الخ. فلا شك في أن القارئ يعجب بالمؤلف وبالمقدرة التي أوتيها للوصف والتحليل.

أما أسلوب المؤلف فذو دياجة قوية مشرقة وتعبير جيدة وألفاظ مختارة متقاة، على الرغم من أن الكتاب لا يخلو من كلمات أجنبية لها مرادفاتا العربية كـ «الشيرلنج» بدلاً من «الكرومي الطويل»، و«الموضة» بدلاً من «الطراز» وغيرهما.

وقد عثرنا في الرواية على أخطاء نحوية وصرفية هذه هي - فضلاً عن الأخطاء المطبعية - :

إضافة أداة التعريف إلى «غير» وجمع «طابق» على «طابق»، والفخورة (ص ١٥) وتصويبه «الفخور» وقوله «يتناول رغيفاً ونصف» (ص ٤١) وصحتها «ونصفاً» ويوجد عليه وجداً عظيماً (ص ٤٣) وصوابها يجد ولا تصح «يوجد» إلا بمعنى الحب، يقال: يوجد به أي يحبه حباً شديداً - وقوله «وقف على الباب ساعي طويل القامة» (ص ٥٣) والصواب «ساع» وقوله «فحتام تلوي بوزك» - والمخاطب أنثى وصحتها «تلوين» وقوله «لم تسمح لإحدى هذه المشاعر» والصواب «لأحد هذه المشاعر» واستعمال رأس يصيغة التأنيث فعسى أن يتلافى الأستاذ المؤلف أمثال هذه الأخطاء فيما بعد.

سهيل إدريس

الأديب: سبتمبر ١٩٤٦

- ٣ -

من دلائل «غفلة النقد في مصر» التي تحدثت عنها في كلمة سابقة، أن تمر هذه الرواية القصصية «القاهرة الجديدة» دون أن تثير ضجة أدبية أو ضجة اجتماعية!

الآن كاتبها مؤلف شاب؟ لقد كان «توفيق الحكيم» قبل خمسة عشر عاماً مؤلفاً شاباً عندما أصدر أولى رواياته التمثيلية «أهل الكهف» فتلقاها الدكتور طه حسين، وأثار حولها فرقة هائلة. كانت هي مولد «توفيق الحكيم» الأديب. ولم يمنع كونه في ذلك الحين شاباً من إثارة ضجة حوله، أبرزت أدبه للناس فانتفعوا به، كما انتفع هو نفسه لأنه وجد الطريق بعدها مفتوحاً أمامه للنشر والشهرة.

و«القاهرة الجديدة» شأنها شأن «خان الخليلي» للمؤلف نفسه لا تقل أهمية في عالم الرواية القصصية في الأدب العربي عن شأن «أهل الكهف» و«شهرزاد» لتوفيق الحكيم في عالم الرواية التمثيلية. فماذا حدث؟

هل صحيح أن الملاحظات الشخصية كانت أهم العوامل التي جعلت الدكتور يكشف عما في «توفيق الحكيم» حينذاك من ذخيرة فنية... ذلك أن ألقى توفيق بنفسه وبأدبه المغمور إذ ذاك في أحضان الدكتور قائلاً: إنه يضع نفسه وفنه ومستقبله بين يدي «عميد الأدب» وأن نجيب محفوظ وأمثاله من شبان هذه الأيام لا يضعون أنفسهم ولا فنهم بين يدي أحد إلا جمهور القراء.

أنا شخصياً لا أميل إلى قبول هذا الافتراض؛ ولكني أقدر أسباباً أخرى طبيعية:

فقبل خمسة عشر عاماً كانت «أهل الكهف» شيئاً فذاً يلفت النظر بقوة. كان توفيق الحكيم يخطو خطوة واسعة جداً بالقياس إلى كل من سبقه في التمثيلية العربية. حقيقة إنه لم يكن يفتح فصلاً جديداً في كتاب الأدب العربي، كما قال الدكتور طه حينذاك. فهذا الفصل كان مفتوحاً في الناحية الشكلية. إنما كان الجديد الذي له قيمة فنية حقيقية في عمل توفيق الحكيم، هو الانتفاع بالأساطير في عمل فني له قيمة أدبية. مع التقدم الواضح في طريقة الحوار وسبكة وجريانه.

أما اليوم فعمل من نوع «خان الخليلي» و«القاهرة الجديدة» يبدو وليس فيه من البريق ما يلفت النظر. فكثيرون كتبوا روايات قصصية، وروايات تمثيلية، وأقاصيص... الخ.

ولكن كان على النقد اليقظ - لولا غفلة النقد في مصر - أن يكشف أن أعمال «نجيب محفوظ» هي نقطة البدء الحقيقية في إبداع رواية قصصية عربية أصيلة. ف لأول مرة يبدو الطعم المحلي والعطر القومي في عمل فني له صفة إنسانية؛ في الوقت الذي لا يهبط مستواه الفني عن المتوسط من الناحية الفنية المطلقة. فهو من هذه الناحية الأخيرة يساوي أعمال توفيق الحكيم في التمثيلية.

أم إنه لا بد لنجيب محفوظ وأمثاله أن يلقوا بأنفسهم في أحضان أحد، ليقدمهم إلى الناس؟

لقد فات الوقت الذي كانت هذه هي الوسيلة الوحيدة للظهور، والجمهور لم يعد ينتظر هؤلاء الشيوخ ليقرأ ويحكم. فعلى هؤلاء الشيوخ أن يؤدوا واجبهم إذا شاءوا أن تظل الأنظار معلقة بهم كما كانت الحال! القاهرة الجديدة...

هي قصة المجتمع المصري الحديث، وما يضطرب في كيانه من عوامل، وما يصطدم في أعماقه من اتجاهات.

قصة الصراع بين الروح والمادة، بين العقائد الدينية والخلقية والاجتماعية والعلمية، بين الفضيلة والرذيلة، بين الغنى والفقر، بين الحب والمال... في مضمار الحياة.

وهي تبدأ في نقطة الارتكاز في الجامعة، حيث تصطرع الأفكار الناشئة هناك بين طلابها - بفرض أن الجامعة ستكون هي «حقل التجارب والإكثار» للأفكار النظرية التي تسير الجيل... ثم تدفع بشئ الأفكار والنظريات النابتة في هذا الحقل، إلى مضمار الحياة الواقعية، وغمار الحياة اليومية، وتصور صراع النظريات مع الواقع خطوة فخطوة، تصوره

انفعالات نفسية في نفوس إنسانية، وحوادث ووقائع وتيارات في خضم الحياة.

وصفحة فصفحة نجدنا في صميم الحياة المصرية اليومية. هذه الأفكار المجردة نعرفها، وهذه الوجوه شهدناها من قبل؛ وهذه الحوادث ليست غريبة علينا. نعم فيها شيء من القسوة السوداء في بعض المواقف، ولكنها في عمومها أليفة. تؤلنا ولا ننكرها، وتؤذينا أحياناً، ولكننا نتقبلها!

هذا هو الصديق الفني. فنحن نعيش في الرواية لحظة لحظة. نعيش مصريين، ونعيش آدميين، وفي المواقف القاسية، في مواقف الفضيحة، حيث تبدو الرذيلة كالحلوة شوهاء مريرة، نود لو ندير أعيننا عنها كيلا نراها، ولكننا نقبل عليها مضطرين ففي القبح جاذبية! إنها الدماطل والبثور في جسم مصر وفي جسم الإنسانية كذلك، وإذا انفعلنا لها مرة لأننا مصريون، انفعلنا لها أخرى، لأننا ناس وإنسانيون.



لقد اختار المؤلف من بين طلاب الجامعة أربعة ليمثلوا الأفكار والاتجاهات التي تتصارع في المجتمع الحديث...

الإيمان بالدين والخلق والفضيلة عن طريقه، والالتجاء إليه طلباً للخلاص.

والإيمان بالمجتمع والعدالة الاجتماعية، والصراع العملي لتحقيق الفضيلة الاجتماعية والشخصية من هذا الطريق.

والإيمان بالذات، وعبادة المنفعة، وتسخير المبادئ والمثل والأفكار جميعاً لخدمة هذا الإله الجديد!

وموقف المتفرج الذي يرقب هذا وذاك وذلك لمجرد التسجيل والنظر والمشاهدة...

ونستطيع أن نلمح في ثنايا الرواية وفي خاتمها ميل المؤلف لأن ينتصر للمبادئ على كل حال، وأن يحقر الإيمان بالذات والتدهور الخلقي والاجتماعي، والقذارة، والانحلال.

ولكنه لم يلق خطبة منبرية واحدة في خلال ثمانين ومائة صفحة ولم يفتعل حادثة واحدة افتعلاً...

لي بعض الملاحظات على سياقة بعض الحوادث وشكلها. فقد كان فيها قسوة في مواجهة صاحب الإيمان الثالث بالتجارب التي يحك عليها إيمانه ومبادئه! قسوة لم تكن الرواية في حاجة إليها لتصل إلى أهدافها... ولكنها على كل حال بعيدة عن التزوير والافتعال.

فمثلاً هذا الشاب الذي أسماه «محبوب عبد الدايم»، ووصفه في هذه السطور:

«كان صاحب فلسفة استعارها من عقول مختلفة كما شاء هواه، وفلسفة الحرية كما يفهمها هو، و«فظه» أصدق شعار لها، هي التحرر من كل شيء، من القيم والمثل والعقائد والمبادئ، من التراث الاجتماعي عامة! وهو القائل لنفسه ساخراً: إن أسرتي لم تورثني شيئاً أسعد به، فلا يجوز أن أرث عنها ما أشقى به!، وكان يقول أيضاً: إن أصدق محاولة في الدنيا هي: الدين + العلم + الفلسفة + الأخلاق = فظ، وكان يفسر الفلسفات بمنطق ساخر يتسق مع هواه. فهو يعجب بقول ديكارت: «أنا أفكر فأنا موجود» ويتفق معه على أن النفس أساس الوجود! ثم يقول بعد ذلك إن نفسه أهم ما في الوجود! وسعادتها هي كل ما يعنيه؛ ويعجب كذلك بما يقوله الاجتماعيون من أن المجتمع خالق القيم الأخلاقية والدينية جميعاً. ولذلك يرى من الجهالة والحمق أن يقف مبدأ أو قيمة حجر عثرة في سبيل نفسه وسعادتها! وإذا كان العلم هو الذي هباً له التحرر من الأوهام، فليس يعني هذا أن يؤمن به أو أن يهبه حياته، ولكن حبه أن يستغله وأن يقيد منه، فلم تكن سخريته من رجال العلم دون سخريته من رجال الدين، وإنما غايته في دنياه: اللذة والقوة بأيسر السبل والوسائل، ودون مراعاة الخلق أو دين أو فضيلة.

لقد استعار هذه الفلسفة بإرشاد هواه، ولكن تهيؤ لها إنما معه منذ أمد بعيد. فهو مدين بنشأته للشارع والفطرة. كان والداه طيّبين جاهلين، ولظروفهما الخاصة، أتمّ تكوينه في طرق بلدة القناطر، وكان لداته صبية شطاراً ينطلقون على فطرتهم بلا وازع ولا تهذيب. فسب وقذف وسرق، واعتدى واعتدى عليه، وتردى إلى الهاوية. ولما انتقل إلى جو جديد - المدرسة - أخذ يدرك أنه كان يجيأ حياة قذرة، وعانت نفسه مرارة العار والخوف والقلق والتمرد. ثم وجد نفسه في بيئة جديدة، طالباً من طلاب العلم بالجامعة، ورأى حوله شباناً مهذبين يطمحون إلى الآمال البعيدة والمثل العالية، ولكنه عثر كذلك على نزعات غريبة، وآراء لم تدركه بخلد. عثر على موضة الإلحاد والتفسيرات التي يشر بها علماء النفس والاجتماع للدين والأخلاق والظواهر الاجتماعية الأخرى، وسر بها سروراً شيطانياً، وجمع من نخالتها فلسفة خاصة اطمأن بها قلبه الذي نهكه الشعور بالضعف. لقد كان وغداً ساقطاً مضمحللاً؛ فصار في فمضة عين فيلسوفاً! المجتمع ساحر قديم. جعل من أشياء فضائل وجعل من أشياء رذائل، ولقد وقف على سره وبرع في سحره، وسيجعل من القضايل رذائل، ومن الرذائل فضائل، وفرك يديه سروراً، وذكر ماضيه أطيب الذكر، ورمى مستقبله بعين الاستبشار،

وألقي عن عاتقه شعور الضعة. بيد أنه أدرك منذ اللحظة الأولى أن فلسفته فلسفة سرية. يجوز أن يدعو «مأمون رضوان» إلى الإسلام جهاراً، ويجوز أن يعلن «علي طه» اعتناقه لحرية الفكر والاشتراكية. أما فلسفته هو فينبغي أن تظل سرية - لا احتراماً للرأي العام، فإن من مبادئها احتقار كل شيء - ولكن لأنها لا تؤذي أكلها إلا إذا كفر الناس بها وآمن بها وحده! ألا ترى أنه إذا آمن الناس جميعاً بالرديلة لم يتميز بينهم بما يتيح له التفوق عليهم؟ لذلك احتفظ بها لنفسه، ولم يعلن منها إلا ما هو في حكم الموضة كالإلحاد وحرية الفكر؛ إلا إذا ضاق صدره أو غلبه شعور الوحشة، فإنه يتنفس عن قلبه بالمزاج والسخرية. فبدا للمقوم ساخرًا ماجنًا، لا شيطاناً مجرمًا، ومضى في سبيله شاباً فقيراً بلا خلق، يرصد الفرص ويتوَّج للانقضاض عليها بحرارة لا تعرف الحدود.

وهو تصوير معجب لشخصية هذا «النموذج»، وقد صور زملاءه كذلك - كما صور كل شخصية جاءت في الرواية - ويعجني فيه ذلك التعليل الصامت لاتجاهات «محبوب عبد الدايم» وزملائه. إنهم كلهم في جامعة واحدة، يدرسون نظريات واحدة، ويخضعون لمؤثرات واحدة، ولكن كلاً منهم يخطط طريقه في التفكير والحياة بحكم مزاجه ووراثته ورواسب شعوره، ويخلق لنفسه فلسفة يعتمد فيها على نفس الأسباب والعلل التي يعتمد عليها الآخرون في تكوين فلسفة مغايرة! ويصدق سلوكهم فيما بعد القواعد أيضاً.

حقيقة إن محبوب عبد الدايم لم يكن في سلام مع شعوره دائماً وهو يواجه التجارب. فالتنظريات شيء - مهما يكن الاقتناع بها، ومهما تكن بواعثها - والتجارب العملية شيء آخر. ولكنه سار إلى نهاية الشوط، ولم يقف إلا حين صدمته أنانية أخرى ففضحته، وحين انفضحت الرديلة في القصة لم يكن ذلك ليقظة في ضمير المجتمع فهو مجتمع مريض. وإنما كانت غلبة رديلة على رديلة!!

ولكن - كما أشرت من قبل - آخذ على المؤلف قسوة لم تكن لها ضرورة في بعض التجارب التي تواجه هذا الشاب.

لقد خبرته الظروف بين أن يبقى بلا وظيفة. أو أن يكون في وظيفة مغربة (سكرتير وكيل وزارة ثم مدير مكتب حينما يصبح وزيراً) بئس! هو في ذاته فادح. أن يتزوج بفتاة عبث بها الوكيل الوزير!

وأدى الثمن - حسب فلسفته - وتسلم البضاعة. وكان هذا حسبه، وكان حسبه أن يقبل الوضع ممهاً من الخارج وهو يدرك حقيقة. ولكن المؤلف جعله يواجه الموقف ساقراً بلا تمويه. أيقبل أن يكون زوجاً للفتاة التي هذا موقفها؟... ثم أيقبل أن يكون مقره

«جرسونيرة» البك، وأن يواصل البك ما بدأ به وفي يوم معين يعلمه محجوب وعليه أن يغادر البيت فيه؟!

هذه قسوة لا مبرر لها ولا ضرورة. ومثلها أن تزف إليه (الفتاة) بلا احتفال. وكان من كمال السخرية أن يكون الاحتفال فخماً!

وشيء آخر آخذه على الرواية: لم جعل الفتى المؤمن المتدين لا تصطدم نظرياته بواقع الحياة؟ لقد اصطدم «علي طه» صاحب الإيمان بالمجتمع. اصطدم في قلبه وشعوره. فقد كانت هذه الفتاة التي زفت إلى زميله هي فتاة أحلامه وموضع إيمانه الإجتماعي. ولكنه احتمل الصدمة ومضى يؤمن بالمجتمع الكبير. واصطدم محجوب صدمات شتى وجف لها واضطرب، ولكنه احتملها في سبيل ذاته المقدسة! فلم لم يصطدم أبداً «مأمون رضوان»؟

هل يريد المؤلف أن يقول: إن إيمانه القوي بالله والدين والرجولة قد أعفاه من الاصطدام، كلا. إن المجتمع الفاسد المنحل الذي صورته في مصر - والذي هو مع الأسف واقع - لا بد أن يصطدم به كل صاحب إيمان، سواء كان إيماناً بالمجتمع أو حتى إيماناً بالحياة!

ربما لاحظ أن التنسيق الفني يحتم عليه ألا يبرز على المسرح إلا شخصية واحدة رئيسية. ولكن لا. فالرواية القصصية من طبيعتها أن تسمح لأكثر من شخصية بالبروز، والتنسيق الفني يتحقق بتنوع درجات البروز.

هذه نقطة من نقط الضعف في الرواية، كالنقطة الأولى كذلك.



وبعد فهناك صفحات رائعة قوية في تصوير المجتمع المصري وما فيه من انحلال يشمل الطبقات الأرستقراطية ودوائر الحكومة وآثام الفقر والثراء، وآفات المظاهر والرياء... الخ، ولكن يضيق عنها المقام، وأنا معجل عنها إلى مسألة أخرى لها أهميتها في وزن الرواية، وفي وزن كل عمل فني.

إن هذه الرواية على ما فيها من براعة في العرض، ومن قوة في التصوير - تصوير النماذج وتصوير المجتمع وتصوير الشاعر والانفعالات - هي أصغر من قيمتها الإنسانية - وتبعاً لهذا في قيمتها الفنية - من سابقتها «خان الخليلي».

رواية خان الخليلي أضيق في محيطها الداخلي ولكنها أوسع في محيطها الخارجي. أضيق في المجال الذي تعالجه وتضطرب فيه حوادثها. فهي قصة أسرة تفر من الموت بالقنابل فيخترم الموت أجمل زهراتها بلا قنابل! وقصة قلب إنساني شاخ قبل الألوان فانطوى على

نفسه ورضي بنصيه، فإذا الأقدار تحايل له بقطرة نديّة فيندى، ثم تحفّ هذه القطرة قبل أن تبلغ فاه. يرشفها منه أعزّ إنسان عليه: أخوه المستهتر السادر. وحينما يجذّ هذا المستهتر ويقوم به الحب العميق، تخطفه الأقدار فيموت!

ولو استأنّت الأقدار لحظة هنا أو هناك، ولو تغيّر خيط واحد في ذلك المنوال الأبدي لتغيّر وجه الحياة.

أما رواية «القاهرة الجديدة» فتعالج جيلاً وتصور مجتمعاً. ومجالها مع هذا من مجال «خان الخليلي!».

في «خان الخليلي» نتهى من الرواية لنجد أنفسنا أمام رواية الحياة الكبرى: الإنسانية والأقدار، الضعف الإنساني والقوى الكونية، أشواق الناس وأهدافهم أمام الغيب المجهول.

وفي «القاهرة الجديدة» نبدأ وننتهي، ونحن أمام جيل من الناس ومجتمع قابل للزوال، فلا تبقى إلا بعض الملامح الإنسانية الخالدة.

المجال هناك أوسع لأنه خالد بخلود الإنسان. والقيمة الإنسانية هناك أكبر، وهي جزء من القيمة الفنيّة له أثره في وزن الرواية، وراء المهارة الفنيّة في العرض والتنسيق والاختيار.

سيد قطب

الرسالة: ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦

زقاق المدق

- ١ -

طلما ساءلت نفسي والحسرة تملأها كلما رأيت التجديد يأتي على أحيائنا الوطنية شيئاً فشيئاً. . ترى هل تطمس معالم هذا التاريخ الحافل قبل أن يخلق الفنان الذي يخلدها إلى الأبد؟ نعم لقد أخرج توفيق الحكيم في هذا اللون معجزته عودة الروح. ولكنها وحدها لا تكفي. فضلاً عن أن توفيق قد انحرف عن هذا اللون منذ بعيد. وأخيراً وقع في يدي كتاب خان الخليلي للمؤلف فتناولته متكاسلاً عديم الثقة في أن أقرأ شيئاً يهزني وبدأت أقرأ. . . وتوالت الساعات وأنا لا أدري فقد نسيت نفسي لقد استغرقني ما أقرأ وشاقني ما أرى وشاركت هؤلاء الناس وشاكرتهم بؤسهم ونعيمهم وبسمت قليلاً. لحظهم القليل من السرور وتأملت كثيراً لنصيبهم الكثير من الآلام. . . ولا زلت أذكرهم وأحن إليهم كأنهم قوم عشت بينهم حقاً أو تربطني بهم أواصر القربى. . . لقد استطاع نجيب محفوظ أن يجعلني أحب هذه الأحياء الوطنية التي كانت تتقرّز منها نفسي وأن أستروح مناظرها تلك التي كنت أنفر منها قبل أن تكشف لي يد الفنان عما وراءها من أسرار. . . هكذا كان شعوري عندما قرأت قصته خان الخليلي وهو نفس شعوري عندما قرأت قصته الأخيرة زقاق المدق.

أنني أقولها قولة صريحة وأنا لا تربطني صلة شخصية بهذا الأديب وأعلن اليوم وستؤمن على قولي الأجيال القادمة. لقد خلق لنا أدب قصصي في مستوى الأدب الروسي الذي استرعى أنظار العالم بفضل دستوفسكي وتشيكوف وترجنيف، وسيقف أدب القصة عندما بين الآداب العالية سامقاً يفيض قوة وحياة ونبضاً. . .

إنك مع نجيب محفوظ لا تقرأ قصة بل أكثر من هذا. . أنك تشاهد وتعاشر وتشارك أشخاصاً وكأنهم في عالم الحقيقة أمامك يضطربون بل في صميم الحياة بلحمهم ودمهم بملاحظهم المميّزة الواضحة بهمومهم وآمالهم بمثالبهم وفضائلهم حتى أصحاب العاهات والشريرين تشعر نحوهم بعطف لا يقل عما تشعر به نحو أصحاب الفضائل من هؤلاء القوم. . .

كم أنا مشتاق إلى هذه الفتاة التي لا أخطئها وأنا أسير في شوارع الغورية والأزهر، إنني أراها أمامي كما وصفها المؤلف وأعلم بما تخفيه عني في حنايا نفسها من خير وشر فقد جلا ذلك كله نجيب وكشفه أمام عيني. وعباس الحلو الحلاق ذلك الشاب الذي هو صورة حديثة للطابع الأخلاقي القديم طابع القناعة والرضى والحب والتعلق بالحي والعشيرة رغم ما يقاسيه من قلة في الرزق، ولكن لا عليه.. ما دام يجد صديقاً يخلص له مثل كامل صانع البسبوسة وخلان قهوة المعلم كرشة بالزقاق يسمر معهم كل مساء.

والشيخ رضوان التقي الورع والسيد علوان الثري صاحب الوكالة الذي شاء المؤلف أو شاءت قوانين الخلق الفني التي سيطرت على القصة أن تترسراته بقسوة بعد أن كدنا نستروح معه كثيراً من راحة الحياة ولينها وكأنها الواحة الوارفة الظليلة وأنه لما يلفت النظر أن الأستاذ نجيب لا يترك في قصصه مثل هذه الشخصيات تنعم بما هي فيه من رغد بل لعل لعنة الحياة لا تحمل إلا بهم وكأنما لكي يعيد المؤلف التوازن إلى القصة لا بد لأمثالهم من كارثة أن الغريب الشاذ في شخصيات نجيب أن يستمتع شخصاً ما بالسعادة والهناء فمثل هذا الشخص يُرخي له في جبل المسرات لكي يتره بعد ذلك بترأ قاسياً عنيماً، أن بين نجيب وبين هؤلاء عداء عجيبي. لا أدري مبعثه في نفسه. أنه يعاملهم بقسوة حتى أن بوارق الهناء التي تلوح أحياناً في قصصه لا تستطيع أبداً أن تبدد ما يكتنف جوها من صرامة وقيام. وأن أحق ما توصف به قصص نجيب أنها قصص كاتمة حتى أننا لم نسمع في سهرات قهوة المعلم كرشة شيئاً من «النكت» المرحمة مما اشتهر به أبناء البلد، اللهم إلا بعض نكت صارمة! وذلك اللون الفني القاتم يبدو أيضاً في لوحات بعض الرسامين المصريين العصامين أمثال حسين بدوي ودرويش ولا بد لهذا من علاقة بحياتهم وبيئتهم.

أما المعلم كرشة وزوجته فهما الصورة الحقيقية التي لا «رتوش» فيها لحياة هذه الطبقة من أبناء البلد وكذا إنها حسين الشرس، فقط.. إن شذوذ المعلم كرشة يبدو غريباً عليه بعض الشيء ولربما لو كان أصيب به كامل صانع البسبوسة مثلاً ثم تطوّر عنده إلى استلطاف بعد تضخم جسمه لأشاع هذا في القصة جواً غير قليل من المرح والفكاهة هي في أشد الحاجة إليه.

أما نهاية القصة فلعل المؤلف كان يريد أن يشرك حسين الشرس في المعركة، ولكن حالت دون ذلك بعض الاعتبارات!! والحق أن عدم إشراكه في المعركة كان غير طبيعي وهو الشيء الوحيد في القصة كلها تقريباً الذي لم يتبع منطق التحليل والملايسات وقد يكون المؤلف رأى أن إشراك حسين في المعركة ونجدته لزميله يستبعان حتماً القبض عليه. ومعنى هذا أن الزقاق يقفر من شبانه بعد أن أقفر من فتاته الوحيدة، ومعنى هذا أيضاً أن

القصة تحمل اللعنة على الزقاق وهذا ما لا يقبله نجيب لزقاقه المحبوب!

إن صدق التصوير ودقة الوصف وعمق التحليل هي ما يمتاز به فن نجيب محفوظ وإن روح المؤلف وسيطرته على أشخاصه وتحريكه لهم لا تفتأ أبداً لحظة من اللحظات طوال القصة التي تستغرق حوالي الثلاثمائة صفحة فضلاً عن التوافق والانسجام بين جميع أجزاء العمل الفني. وليس هذا على أديب بالشئ القليل وإنه في أدبنا لفضل جزيل.

محمد فهمي

المقتطف: ديسمبر ١٩٤٧

- ٢ -

نملك اليوم أن نقول: إن عندنا قصة طويلة، أي رواية. كما نملك أن نقول إننا نساهم في تزويد المائدة العالمية في هذا الفن بلون خاص، فيه الطابع الإنساني العام، ولكن تفوح منه النكهة المحلية، وهذا ما كان ينقصنا إلى ما قبل أعوام!

فإذا طاب لنا أن نقرر هذه الحقيقة فلنذكر اسمي الشابين المصريين اللذين قدما لنا البرهان عليها، وهما نجيب محفوظ وعبد الحميد السحار، اللذان سأتحديث عن روايتيهما الجديديتين: «زقاق المدق» لنجيب، و«في قافلة الزمان» لعبد الحميد، ولكننا لا نكون منصفين إذا لم نتبع حلقات السلسلة من أولها، ونحن في معرض التسجيل.

يجب أن ترجع حوالي نصف قرن لنجد المويلحي يحاول في «حديث عيسى بن هشام» أن يضع أساس الرواية المصرية، قابضاً على مقامات الحريري والهمذاني بيد، ومستنداً باليد الأخرى إلى البيئة المصرية ومقتضياتها الحديثة. ثم تمر سنوات طويلة حتى نرى هيكلاً يحاول في «زينب» محاولة أخرى من نوع جديد، يرنو فيها إلى الطريقة الأوروبية الحديثة في القصة بعين، ويتجه بالعين الأخرى إلى البيئة المصرية في أيام الحرب العالمية الأولى، ولكن في محاولة ساذجة أولية. ثم نخطو خطوة أخرى، بل نقفز قفزة واسعة، لنجد إبراهيم الكاتب، للمازني سنة ١٩٣١ و«عودة الروح» لتوفيق الحكيم في سنة ١٩٣٣. وفي هذه الرواية الأخيرة بصفة خاصة تبدو المحاولة واضحة لاستيحاء البيئة المصرية في صورة إنسانية. ومع أن رواية إبراهيم الكاتب أكثر حيوية وأشد حرارة، إلا أن «عودة الروح» تعد نقطة البدء الحقيقية في وضع رواية فنية مصرية ذات طابع إنساني عام.

ولا نملك أن ننسى في هذا السياق روايتي «دعاء الكروان» و«شجرة البؤس» للدكتور طه حسين بك، ولكننا نقرر أنها لم تكونا مصدر إلهاء لكتاب الرواية، وبخاصة للشابين

الذين نتحدث عنها الليلة، بقدر ما كانت «عودة الروح» لتوفيق الحكيم. فمن نقطة البدء التي خطتها توفيق تابعا سيرهما مباشرة، وإنا لتقف اليوم أمام أعمالهما الجديدة، فسرى، «عودة الروح» وكانت بداءة... بداءة فحسب تشير إلى الاتجاه، ثم تقف لتتابع القافلة سيرها في الطريق!

والآن فلتحدث عن... زقاق المدق.

تحتفظ المكتبة العربية لنجيب محفوظ بأربع روايات أخرى قبل «زقاق المدق»، اثنتين منها تستمدان إلهامهما من التاريخ المصري القديم، وهما «رادويس» و«كفاح طيبة»، واثنتين تستمدان وحيهما من البيئة المصرية الحديثة، وهما «خان الخليلي» و«القاهرة الجديدة». ثم هذه الرواية الأخيرة: «زقاق المدق».

والعيب الأساس في الحديث عن الروايات بعامة أنك لا تجيد تلخيصها، ولكن رواية «زقاق المدق» بالذات يستحيل تلخيصها، فهي ليست رواية بطل أو بطلة من تلك الروايات البطولية، التي تبرز فيها شخصية واحدة تصبح هي محور الرواية، وتدور الشخصيات الأخرى والحوادث في فلكها، وتظل هي على المسرح دائماً، تسلط عليها الأنوار من بدء الرواية إلى انتهائها، إنما هي رواية عرضية أو استعراضية، تستهدف عرض مجموعة من الناس، وتسلط عليهم ضوءاً واحداً طوال الوقت. وفي نظر ذلك لا تستغرق في واحد منهم، ولا تمنحه من الأهمية أكثر مما لسواه.

وهذا اللون من الفن جدير نسبياً. ولعله متأثر بالانجاءات الجديدة في النظرة إلى الأفراد والمجتمعات. فقديمًا كانت فكرة البطل هي التي تسيطر على خيال البشرية، وتنبذ بوحى القصص والشعراء. فكان الفرد هو وحي الرواية، كما كان هو وحي التمثيلية والملحمة غالباً. أما اليوم فتغلب النزعة التي تنكر البطولة الفردية، أو تقلل من قيمتها، وتحاول أن تقر أن أهمية كل فرد كاهمية الآخرين. وتبدو هذه النزعة في فن الرواية العرضية أو الاستعراضية التي تعرض الأفراد جميعاً بقوة واحدة، وتسلط عليهم أشعة واحدة، ولا تحفل بتقصي نفسية بطل ولا شخصيته. وبحسبها أن ترسم الجميع والحياة تسير بهم فترة من الوقت في حيز من المكان.

هناك شخصية واحدة في «زقاق المدق» تبرز، وتتخذ طابع البطولة، هو الزقاق ذاته. فروح الزقاق وخصائصه بارزة أبداً في كل صفحة، وطابعه أبداً في كل شخصية، وروحه أبداً مع الجميع، تسير الجميع. والمؤلف يسلك طريق «الواقعية» في الرواية، ولكنه لا يخلو من رمز. فالحياة في الزقاق ترمز إلى حياة الأزقة في القاهرة كلها، والشخصيات - ولو أنها واقعية - مستمدة من سكان الأزقة جميعاً، وعليها طابعهم، وفيها خصائصهم. فالمعلم

كرشة صاحب القهوة البلدية، وحليف الغرزة، والشاذ في ميوله الجنسية، وعم كامل بائع البسوسة البدين الطيب القلب العميق السذاجة، وعباس الحلو الشاب الحلاق القانع الصافي السريرة المخلص النية، وجعدة الفران الحيوان السائم، وزوجته البدينة السليطة التي تسيطر عليه وتخضع لجسده، والدكتور بوشى طبيب الأسنان الذي كان تمورجياً، ثم احترف الحرفة، ونال من الزقاق لقب «الدكتور» ليرق أطقم أسنان الموق، ويركبها للأحياء بمساعدة زبطة، صانع العاهات للشحاذين ليرتزقوا من عاهاتهم المصنوعة، هذا الحشرة القذرة التي لا تعيش إلا في التراب، والست سنية الكهلة العزب الباحثة عن زوج شاب تشتريه بالمال، والخطابة الماكرة، وبيتها المتبناة تلك الأتشي الشكسة الجموح التي تضيق نفسها بالزقاق لترتمي في النهاية في فخ قواد من قوادي الحرب، وتتمرغ في حماة المجندين وهي في شبه حمى من اللذة والشكاسة والجموح، والسيد سليم علوان صاحب الوكالة الغني الذي يستعين بصينية الفريك بالحمام وجوزة الطيب على لذائذه الجسدية، حتى إذا أصابته الذبحة الصدرية انقلب متشائماً فزعاً هلوفاً حقوداً سيء الظن بكل شيء، والسيد رضوان الحسيني الذي نكبه القدر في أبنائه جميعاً فاستعاذ بإيمانه الذي استحال صوفية سمحة كريمة عطوفاً، وحسين كرشة ابن المعلم الفتى العصبي الطامع الراغب في الثروة واللذة والبحبة يجدها جميعاً في العمل في المعسكرات الإنجليزية إبان الحرب، ولا يحوش شيئاً للزمن!

كل أولئك شخصيات من شخصيات الأزقة، وإن كان من غير المتظر أن تجتمع في زقاق المدق وحده. ومع أن المؤلف قد استطاع في هدوء وأناة ودقة يتميز بها فنه أن يعرض لنا هذه الشخصيات جميعاً في إطارها الطبيعي، وفي سمتها الطبيعي أيضاً، إلا أننا لا نزال نأخذ على الرواية كثرة الشواذ فيها، ونستكثر على الزقاق أن يحفل بهذا الشذوذ، وإن كان يقال في هذه النقطة إنه رمز بهم إلى حياة الأزقة وسكانها جميعاً. ولكن هذا الرمز لا يكفي لتحقيق التناسق الفني بين عدد الشواذ والخواص، وظلّ الزقاق في خيال القراء. وكان بحسبه شخصيتان شاذتان من خمس، وشخصية خاصة من ثلاث.

هذه الرواية قطعة من حياة معينة هي حياة الأزقة. فهي قصعة من ذلك الجمهور المجهول، السارب في مساربه كالودود، المحجوب عن أضواء المدينة، الذي لم يكن يحفل به القصاص ولا القراء. عرضه علينا الأستاذ نجيب محفوظ عرضاً صادقاً أميناً هادئاً رتيباً. ومهما يكن لنا من المآخذ على روايته فلن يسعنا إلا أن نشهد بأنه ثبت بها قواعد الرواية المحلية ذات الطابع الإنساني، ومكن لها في المكتبة العربية تمكيناً.

سيد قطب

الفكر الجديد: ١٢ فبراير ١٩٤٨

هذه رواية فصولها حياة الشعب المصري بأدق خفاياها، وأجلى معانيها، تناول بها الكاتب تصوير نفسية هذه الطبقة ومظاهرها، وهي التي تشكل مجموعها أكثرية الشعب، وتمثل الطبقة الدنيا الكادحة في موكب العيش، والسالكة دروب البؤس والفاقة، وإذا مرَّ بها يوم باسم فكاللمحة إلى انطواء لتظل مرهقة في كدحها وتستمر ضاربة في سبيل حرمانها.

لعل أحداً من الكتاب المعاصرين لم يتزل - على كثرة ما ألف من قصص وكتب عقدت على صور هذه الطبقات الشعبية بمصر - إلى مستوى البيئة التي تعيشها هذه الطبقات، فيعيش معها، ويحس بأحاسيسها ويدرس نفسياتها، ويتحرى نظرتها إلى الحياة، ومنطقها في الحوادث، ويتعرف إلى مختلف مهنها من وضعية دنثية (زبطة صانع العاهات، والمعلم كرشة صاحب المقهى) إلى شريفة محترمة (السيد سليم علوان والسيد رضوان).

أجل لعل أحداً من الكتاب لم يستطع أن يصور هذه الطبقات على ما هي كما فعل الأستاذ نجيب محفوظ. فكان واقعياً إلى أقصى حدود الواقع، أميناً ولو كان في هذا الواقع ما يمس الآداب أحياناً «كعادة لواط المعلم كرشة مثلاً» وكان دقيقاً في إبراز أحاسيس هذه الفئات وأنواع مشاعرهما بما فيها من حب وكره واندفاع وإيمان وكرامة، ودناءة وغيره وشذوذ الخ.

لقد كتب الأستاذ توفيق الحكيم «عودة الروح» فصور حياة الشعب المصري بآمالها وآلامها من خلال أفراد أسرة واحدة، ومن ناحية واحدة. ولكن الأستاذ نجيب محفوظ جاء «بزقاق المدق» فصور حياة الشعب المصري من خلال سكان حي بأجمعه ومن نواح عدة. فكان تصوير توفيق الحكيم تصوير هامٍ أعمل ريشته الفنية في تحسين كثير من الخطوط العامة، فأدخل فيما بينها الانسجام المحكم والاتساق في الألوان و«الرتوش» الشخصي. حتى جاءت صورته لوحة فنية كاملة من حيث أصول الفن وجمال الذوق. أما تصوير نجيب محفوظ فهو تصوير «فوتوغرافي» فحسب، التقط بواسطة عدسة بلغت ذروة النقاوة، وأخذ من عدة جوانب.

ورغم أن المنظر لا يتغير في جميع الفصول، إلا أن التصوير بمجموعه، وهو أشبه ما يكون بفيلم سينمائي، كان بالغاً الغاية في الصفاء والمهارة، وتلك هي ميزة مؤلفنا، كما اعتقد.

هذا من ناحية الجوهر، أما من ناحية الشكل فقد كان هيكل الرواية متشعباً حتى لتجد

أن لكل شخصية من شخصياتها عقدة ولكل عقدة إطار من الحوادث، بل قد يعجب القارئ إذا ما ذكرت له إن هذه الرواية أكثر من عشرين بطلاً، مما جعل المؤلف في كثير من المواقف يعجز عن ربط الحوادث بعضها ببعض، فيضيع على القارئ روعة التسلسل ومتعة السرد، وتتبع السياق، وانتظار المفاجآت.

هذا، والأسلوب بسيط ممتع لا يخلو من جفاف في بعض الأحيان. والكتاب بجملته موفق بتصويره وتحليله ووصفه.

أديب مروة

الأديب: مارس ١٩٤٨

همس الجنون

نجيب محفوظ فنان الطبيعة البشرية.. أخص خصائصه أنه يرسم لك الصورة الواضحة الملامح، الدقيقة السمات، ويعرض عليك قطاعاً حافلاً من الحياة تحس فيه نبض الشعور، ورفرفة الروح، وجرس الحركة.

«فالقصة - عنده - جسم وروح.. جسم يؤلف من سلسلة الحوادث المرتبة ترتيباً فنياً.. وروح يؤلف من الشخوص الحية، وميكولوجية القصة، وتصوير الزمان والمكان وغير ذلك من القيم^(١)».

وهذا مفتاح فنه... وتستشف من خلاله مذهب القائم على إدراك قيمة الإطار الفني للصورة المرسومة، والاهتمام بالشخوص الإنسانية (الحية) وتصوير نزعات وجدانهم، ونخفقات رغباتهم، ومضات شعورهم، وفق ما تملبه الظروف الزمنية، والأحوال المكانية، واختلاج الأمان والأحلام في قلوبهم من غير عحاسبة، ولا محاكمة لما يظهر الشخوص من سلوك وتصرفات.. لأننا لا نستطيع أن نحاكم الحياة التي خلقتنا، ولا أن نحاسبها على سلوكها، ما دمنا نعترف بأثر البيئة والزمن الوقتي كما يعترف المؤلف.

ذلك رأي المؤلف ومذهبه في القصة، ولنا عودة في مجال التفصيل والدراسة في وقت آخر.. وليس لنا أن نناقشه فيه لأنه قائم على اعتبار الفنان ابناً للحياة لا يخرج عن واقعها، ولا يتغلغل في سحب الأحلام، أو يقع في برج عاجي يرقب الإنسانية عن بعد ولا يحس بما تحس به من كتب..

(١) الجزء الأول من السنة الأولى من مجلة العالم العربي - (هامش كاتب المقال. ومن الواضح أنه كتب قبل ذلك عن محفوظ بمجلة العالم العربي التي كانت تصدر بمصر منذ ١٩٤٦).

والكتاب الذي أعرضه عليك يجمع أقاصيص الأستاذ محفوظ في أول عهده في كتابة الأقصوصة، ومعالجتها، نشرها في مجلة الرواية منذ أكثر من عشر سنوات.

ولمجلة الرواية أباد سابقة - ولا نكران - على الأدب العربي، والقصة العربية بالذات.. لأنها خلقت في عهد كانت القصة العربية الناشئة أحوج إلى منبر خاص بها، وأباد ترعاها.. وقد استطاعت الرواية أن تخلق جيلاً قصصياً. وتزود الأدب العربي بهذا اللون الجديد الجميل من الفن، وأعني القصة مترجماً عن عيون الأدب الغربي، وموضوعاً بأقلام قاصين عرب موهوبين.. وقد أسبغت الرواية على قصصها طابعاً متميزاً من الأسلوب المتأنق في اختيار الألفاظ، وحشو الكلمات الرنانة، والتعبير البلاغية الأثرية.

ولهذا فنحن لا نعدم في هذا الكتاب من أثر ذلك الطابع المتميز.. ولست أدري أكان ترضية لصاحب الرواية، أم هو ميزة من مميزات بدء السير في طريق الكتابة.

والشيء الذي أثلج صدري أن الأستاذ نجيب محفوظ استطاع - على كثرة ما كتب من الأقاصيص، وفي تلك المدة المتقدمة - أن يحافظ على معنى الأقصوصة في العصر الحديث.. وهي كما يعرفها سومرست موم «بأنها جزء من رواية، تتعلق بحادثة واحدة، حية أو روحية، ويمكن قراءتها في جلسة واحدة، على أن تهزنا، وتترك فينا أثراً، ويجب أن تكون فيها وحدة أثر أو تأثير، أو تتحرك في خط واحد من بدايتها حتى نهايتها» وهذا التعريف بالرغم من بعض التعديل الذي أجري عليه في آراء بعض الكتاب المعاصرين فإنه لا يزال يحتفظ بخصائصه الأصلية.. وهو على كل حال غير ما يعرفه أكثر الذين يملأون جرائد مصر ومجلات من القصصين، فتراهم يلخصون لك رواية، ويشعرون لك الحوادث، ويعرجون لك الطريق.. ولا يحتفظون بشيء. غير أننا نستطيع أن نقرأ قصصهم في جلسة واحدة لا لقصرها بل لأننا لا نستطيع أن نغضي معها إلى النهاية، ونحتمل الصداق..

وأقاصيص نجيب محفوظ هذه هي البذرة الأولى لفن إنساني يظهر فيها محفوظ مضطرب الخطى، يتلمس الطريق الذي يريد أن يسلكه، ويتلمس مواقع التأثير بالنفوس، ويتلمس الصور اللاتقة بعرض القصة عرضاً يرضي ذوقه وعاطفته، فيتحول من طريق إلى طريق، ويبالغ في حشر الانفعالات والأحاسيس ليستدر عطف القارئ، ويؤثر في نفسه، ويحاول جاهداً أن يحشر كثيراً من الجمل الحائرة التائهة المرصوفة رصفاً والبلاغية وصفاً - ومعذرة لمن يضيقون من السجع.

وتبدو من هذه الأقاصيص نفسية الشاب المضطرب، ونفسه الحائرة، وتفكيره المعتمد على التهويل أو الغلو في الأحلام. فقيم يفكر الشاب؟ وإلى م يتطلع؟ وماذا يجب.

نجيب أقاصيص هذه المجموعة على هذا السؤال بأن الشباب لا يفكر إلا بالحب، ولا يتطلع إلا لوظيفة، ولا يحب إلا الأوهام.. وأغلب أقاصيص محفوظ لا يعدو ركضاً وراء حب، أو تطلعاً إلى وظيفة، أو استراقاً لمتعة صبيانية، من غير كبير اهتمام بالشخصيات، فتبدو باهتة غير واضحة السمات، تمر بها فلا تعجبك سماتها، ولا تستحوذ على إعجابك.

أنا أتكلم عن أقاصيص نجيب محفوظ وليس قصصه الكبيرة، فإياك والخطأ.. فبرزخ واسع يفصل بين اللونين.

تلك النفسية المضطربة التي كتبت لنا هذه القصة تكفر كفراناً هائلاً بالعائلة، وبالرباط المقدس، حتى ليخيل إليك وأنت تقرأ بعض الأقاصيص التي تعرض الخيانات الزوجية أن العائلة المصرية في خطر، وأنها على شفا حفرة من هوة سحيقة.

زوج يتوجس خيفة من خيانة زوجته، وأم تحرق حرمة بنتها لتغازل عشيقها الدخيل، ورجل كريم لا يتطرق إلى قلبه شك في إخلاص زوجته له، وإثارة إياه، يصدق هذيان الحمى التي أصابت زوجته..

ولا يكاد يعرض لنا المؤلف أسرة منظمة الأركان، تسري فيها روح الثقة والإخلاص. وليست هناك أقاصيص ظهر فيها التكلف.. في هذه المجموعة.. ظهوراً بيناً مثل ظهوره في أقاصيص الخيانات الزوجية.. والله يعصمنا من شر الحياة..

في «كيدهن» يتزوج جمال بك ذهني وهو في الخامسة والأربعين من فتاة في العشرين، ويمضي معها عشرين سنة هادئاً لا يثور، مؤمناً لا يشك بإخلاص زوجته.. فما ظنك في أن الشيخ وهو قد ذرف على الخامسة والستين يشك في زوجته التي جاوزت أربعين حجة، ويطاردها في رواحها ومجيئها، ويفتحم عليها خلوتها ووحدتها؟

وفي (الهذيان) زوجة تهذي من الحمى فتطلق بكلمة راشد فيخيل إلى الزوج أن زوجته خائنة، فيسمى إلى تعجيل موتها حتى إذا تخلص منها ذلك التخلص العجيب، ألقى بنفسه في اليم تخلصاً من هذه الحياة.. المضحكة.

وفي (نكت الأمومة) يعرض علينا موقف أم من ابتها وأي موقف!!.. يشير في نفوسنا كثيراً من الحرج، وكثيراً من التحفظ. وما ظنك بأم تغار من ابتها أشد الغيرة، وتقف أمام زوجها؟ وما رأيك في أنها تدبر مكيدة غاية في الحماقة، وهي أن تمياً الجو لعشيقتها.. أي عشيق الأم.. ليخلو بابتها خلوة غرامية ثم ترسل رسالة إلى خاطب الفتاة تنبئه بأمر العلاقة، وتنصحه بمراقبة الخطيئة!؟

ولكن هذه المآخذ في بعض أقاصيص المؤلف تقف بإزائها محاسن تبشر بمستقبل زاهر، ونتاج من الفن الإنساني الرفيع. وقد تحقق ذلك في قصص نجيب في السنوات الأخيرة.

ونحن لا نعدم الأداة القصصية الفنية، ولا الموهبة العميقة الأغوار في نفس المؤلف ونحن لا نعدم المقدرة القصصية الفاتكة على إنشاء الجوّ، وإجراء الحوار غير المتكلف، ورسم الصورة المنترعة من صميم الحياة.

فالوهبة الفنية تلوح في هذه المجموعة إما سافرة واضحة المعالم، وإما مخفية وراء بعض التكلف الذي تقتضيه الشرعة، وفقدان التآني في تلك الأونة من حياة المؤلف..

والوهبة تظهر بجلاء ووضوح في تلك المراضع التي يكلف فيها المؤلف نفسه على سجيته، وينطلق في جوه المحبوب، جو الطبقة الشعبية..

فنجيب محفوظ مكلف في عرض الحياة كما هي كائنة لا كما يحسن أن تكون وذلك منطق الواقعيين..

ومكلف بالبيئة الشعبية لأنه قادر على النفاذ إلى أعماق أفرادها، وسبر أغوارهم، والمضي معهم في طريق حياتهم ذي الأشواك. وهو يضرب على وتر حساس ينبض له القلب، وتحقق له الجوانح، ويتوخى دائماً تصوير الشخصيات الإنسانية.

وعلى رغم أن قصصه الكبير أحفل من أقاصيصه بالشخصيات الإنسانية فإن تلك الأقاصيص لا تخلو من هذه الشخصيات. وآية ذلك أنك تستطيع أن تلمس تلك الشخصيات في «ثمن السعادة» و«هذا القرن» و«روض الفرج» و«بذلة الأسير» و«الجوع» ولو أنها لم تشفع بالروية الكاملة، وبالرسم الشامل الكامل.

والمقدرة الحوارية تتجلى في بعض أقاصيصه رائعة حتى يرسم لك بها مشهداً تمثلياً طريفاً ينبض بالحياة، وأنت لترى أقصوصه «هذا القرن» فصلاً مسرحياً كاملاً لا ينقصه أي عامل من عوامل النجاح في المسرحية الفنية.

وهذه المقدرة - أي مقدرة الحوار - تجلت في عمله الكبير الأول، وأعني به (كفاح طيبة) وازدهرت في عمله الثاني وأعني به (رادويس) حيث كانت أسس نجاح تلك القصة الرائعة تتمثل في الحوار الجاري في مجرى سهل، وفي الإحكام في البناء القصصي، وفي تسلسل الحوادث تسلسلاً بعيداً عن التكلف.

ونحن نستطيع أن نلمس من غير كبير عناء شخصية الكاتب المطبوعة، والتي سايرته في كل عمل من أعماله التي أخرجها للجمهور.

فالروح القومية الرائعة التي تجلت في أقصوصتي (الشر المعبود) و(يقظة المومياء) في هذه المجموعة هي التي ازدهرت فائمت (عبث الأقدار) و(رادوييس) و(كفاح طيبة).

والروح المتذمرة من العلائق الزوجية التي أخرجت (كيدهن) و(مذكرات شاب) هي التي أينعت فائمت (القاهرة الجديدة) والتي أبعدتها المجمع - مجمع قواد الأول للغة العربية - عن مسابقته الأدبية لأن بطلها قواد!!

والروح الانسانية التي أخرجت (روض الفرح) و(هذا القرن) و(بذلة الأسير) و(الجوع) هي التي أثمرت (خان الخليلي) و(زقاق المدق).

إن نجيب محفوظ اليوم غير نجيب محفوظ أمس، لأن الخطط الباهتة، والاضطراب في الخطى، قد زالت، وتآلق فن محفوظ الخالص من غير شائبة.

ولم يبق إلا تلك الفلسفة المتذمرة، فلسفته التي صحبته في كتاباته ولم يتخلص منها قيد قصة - إن صح هذا التعبير.

غائب طعمة فرمان

الأديب: مايو ١٩٤٩

السراب

نجيب محفوظ

يقدم هذا الكاتب الممتاز منذ أكثر من عشرة أعوام قصصه الطويلة لقراء العربية في جلد وإصرار وقد بدأها بوضع روايات تاريخية كانت بمثابة حقل التجارب أحرز بها جوائز القصة الطويلة في مباريات أدبية عدة، ثم ابتداء يشق طريقه إلى ميدان القصة الواقعية فقدم «خان الخليلي»، وأعقبها «بالقاهرة الجديدة»، ثم «زقاق المدق». وما هوذا أخيراً يقدم «السراب»..

وقد أقدم في أعماله هذه على ما لم يقدم عليه كاتب مصري من قبل. إذ اتجه إلى واقعنا المصري بدقة وإخلاص، فأعمل فيه بصيرته النفاذة، وطلع علينا بنهاذج صادقة من حياتنا.

السراب :

والسراب قصة شاب نشأ في أحضان أمه بعيداً عن أبيه السكير الذي يعيش في عزلة، وقد شاعت الظروف ألا يرى ذلك الابن إلا ثلاث مرات، أما أمه التي عاش في كنفها فكانت امرأة حزينة منطوية على نفسها، تتسم بجمال هادئ. لم تعش بمنزل الزوجية إلا ثلاثة أشهر، ثم آثرت أن تقف حيانها ونفسها على وليدها الجميل.. وفي هذه القصة لم يتبع نجيب محفوظ ما بدأه في (خان الخليلي)، و(القاهرة الجديدة) من ميل إلى طابع (الحالة Case). ذلك الطابع الذي حافظ عليه كذلك في (زقاق المدق). ولكنه أثر أن يكون «طبيعياً» ينهج على نهج «زولا» على أنه ذكرنا في هذه القصة كثيراً «بشارلز ديكنز». فقد جاء لنا بأشياء صور ذلك القصص الإنجليزي. غير أننا لا نميل إلى نسبه لأية مدرسة

فنية، ذلك لأن المذهبية في الفن قد أثبتت إفلاسها، ونجيب محفوظ نفسه - كأي كاتب كبير - يحمل في جعبته أكثر من اتجاه.

ولكننا نقف من قصته موقفاً «ثائرياً».

كامل رؤية لاظ:

فأي أثر تركه في نفوسنا «كامل رؤية لاظ» هذا الفتى النحيل الجميل الذي نشأ في أحضان أمه؟ لقد استدرجنا الكاتب وراء تفاصيل حياته التي أخذ يسردها فصلاً فصلاً. فكان يذكر كل شيء عنها، حتى رغبة الصابون حين كانت أمه تغمره بها وهما يستحمان معاً. . وفراشهما الواحد. . وحزنه. . وانطواءه، وتعلقه بأمه وطراوته التي كانت تستميل الأطفال من لداته. . وتلك الخادم القذرة التي عبثت معه عبثاً غريباً. . إلى أن وصل المؤلف بنا في انسجام كأنه الخطوط المستقيمة. . إلى بناء مكتمل للملابسات الفتى وشخصيته التي بدت فيها المربعات والمستطيلات الهندسية أكثر مما بدت الالتواءات النفسية.

وكان علينا هنا أن نهل فرحين بهذه الدقة العلمية، فها هو ذا الإنسان قد حقق أمنية سقراط القديم «اعرف نفسك بنفسك»! وكان طريقنا إلى تحقيقها قديماً، ويبدو أن «أرسطو» أثر في كاتبنا بمنطقه التقليدي، فراحت النتائج تلي العلل والعلل تلي النتائج فيما كتب.

ولعل هذا التأثير يرجع إلى العهد القديم حينما كان كاتبنا طالباً بكلية الآداب يدرس الفلسفة اليونانية. . ولكن ما أشبه «علية» نجيب محفوظ في هذه القصة، بأوليات الماديين.

والواقع أن نجيب محفوظ قد تورط في هذا الخطأ في قصة قصيرة له هي «همس الجنون» فإنه أظهر لنا فيها الجنون في إطار منطقي ذي قواعد ثابتة. . وهنا، إذ أراد أن يكشف لنا عن الأسس العميقة التي تقوم عليها حياة هذا الشاب. . الذي لعب دوره تحت الشمس. . إذ ظل الفتى يتذكر: ها هو في الثانية من عمره وفي الثالثة والرابعة والخامسة. . الخ وكأنما قد أوتي صفاء ذهنياً غريباً. إذ راحت الدقائق النفسية الموجهة تترى عليه لا يغشها ضباب سنواته الثلاثين. . وهذا العيب في «العرض» يقابله عيب في رسم الشخصية. إذ أن الفتى - وهو محدود الذكاء - كان يعرف مكوناته الدقيقة العميقة؛ يراها، ويشغل بها بما كَوّن عقده النفسية فيما بعد، على الرغم من أن «آدler» نفسه كان يبذل جهد الجبابة ليقف على الأسرار المكونة لشخصيته. .

وخيل لنا ونحن نقرأ هذه القصة أن نجيب محفوظ يؤكد أن كل ما هو «منطقي» فهو

واقع إذ كان يرتب العلل، ويستخلص النتائج، ويرتب الحوادث، وينسب الانفعالات إلى بطله بعد أن يطبق عليه «المعقولة» فيطمئن إلى هذا التطبيق. ذلك أن نجيب محفوظ كان يتبع المنطق العقلي تماماً. وهذا ما تأخذه عليه في كل ما يتصل بمجالات الشعور واللاشعور لدى البشر. - هذه المجاهر المظلمة التي لن يحققها ويجليها إلا الأدب التحليلي العميق فيما بعد.

ولو كان نجيب محفوظ متمتعاً بعقلية واقعية لما تورط في هذا الخطأ، ولأدرك ميوعة ولولية حركة التطور وعدم استقامتها في طريق واحد. إذ أن «كامل رؤية» ظل يتحرك أمامنا ويفكر وينفعل وينمو في بساطة ووضوح، كنا لأول مرة نرى هذه المناطق المجهولة تتكشف تحت الشمس، وهي شمس عجيبة تجزيء الوحدة وترجع هذا لذاك، غير ملقية بالاً إلى التداخل والتناقض الكامن في الطبيعة البشرية وهذا هو الخطأ الذي وقع فيه «زينون الأيلي» عندما قسم الحركة. كان على نجيب محفوظ أن يصور الأشياء كما هي، كما تحدث، وما كان عليه أن يفسر أو يعلل. فليس ذلك من اختصاص الفن.

لهذا كله كان (كامل رؤية) وهو على ما ذكرنا من الوضوح النفسي ووحدة الشخصية بعيداً عنا. وكنا نقرأ حياته وتنفعل بها، ونسعى معه خلف رغباته وآماله، ولكننا كنا نحس دائماً بمسافة بعيدة تفصلنا عنه ولا ندرى لذلك سبباً. ولعل ذلك يرجع إلى أننا لم نجد في تصرفات هذا الشخص الصناعي صدى لانفعالاتنا وازدواجيات شخصيتنا. وهذا يرغمنا على أن نقف قليلاً لنسأل: هل في مقدور هذا الشخص أن يكون إنساناً؟

شخصيات أخرى:

وفي القصة ما لا يقل عن عشر شخصيات يتراوح تصويرها بين الدقة والسطحية، والغموض والوضوح، يمتازون جميعاً بأنهم وقفوا تحت عين نجيب محفوظ التي لا تغفل شيئاً. وهم من الأهمية بحيث لا أجسر على الكلام عنهم جميعاً في عجلة كهذه...

على أن حسي ما تناولته عن شخصية صديقنا كامل رؤية لاط، فهو يكشف لنا عن طريقة نجيب محفوظ في بناء أبطاله.

الشكل والأسلوب:

وعندما أ طرح القصة من يدي بعد قراءتها لأحسن باللهث، وأجد يدي مثلجتين، والفتور شائعاً في جسدي، وأحسن للوقت استطالة ويطء في السعي. ويخيل إلى أنني أنزلت ببطيئاً على أرض ناعمة في مكان فسيح لا نهاية له، ولا تتغير مناظره إلا قليلاً، والرياح

تهب من كل ناحية دون أن تكون شديدة البرودة ولكنها تغري بالنوم .

فأسلوب نجيب محفوظ منبسط مطول لا يفقل شيئاً . ولا يناقشني ، ولا يعترف بوجودي ، أنا القارئ الذي يريد أن يسكتشف ، يريد أن يناقش . . . لا بد من العثرات ولا بد من الحفر ، ولا بد من الصعود ، ولا بد من تغير للسرعة . . أما الحرارة ، تلك التي تشيع في الفاظ رجل يؤمن بما يقول ، فهي بعيدة عنه كل البعد ، فنجيب محفوظ لا يعنى بالناس الذين يقدمهم ، فهم ليسوا من نفسه ، ولا همه أمرهم ؛ «هم كذلك فما لي . أنا؟» . . ويسير هذا الأسلوب على هذه الاستقامة ، ويتخذ شكلاً له هذا الطابع . .

لكن هل نستطيع أن نرحل نجيب محفوظ عن زعامة القصة الطويلة في مصر؟ . . الواقع أن ما يقوم عليه فن هذا الكاتب قد بلغ من العمق والأصالة والإخلاص الفني مبلغاً يعصمنا ، لأول مرة في تاريخ الأدب العربي ، من أن نطأطأ خزيماً أمام فن الغرب . .

أحمد عباس صالح

الأديب المصري : يناير ١٩٥٠

بداية ونهاية

- ١ -

«بداية ونهاية» دليل مادي لا ينكر، على أن الجهد والمثابرة جديران بخلق عمل فني كامل. لقد أتى عليّ وقت ظننت فيه أن نجيب محفوظ قد بلغ غايته في «زقاق المدق»، وأنه لن يخطو بعد ذلك خطوة أخرى إلى الأمام. أقول غايته هو لا غاية الفن، لأن «زقاق المدق» كانت تمثل في رأي الظنون أقصى الخطوات الفنية بالنسبة إلى «إمكانياته» القصصية. ولهذا، خيل إليّ أن مواهب نجيب قد «تبلورت» هنا وأخذت طابعها النهائي وتوقفت عند شوطها الأخير. . وما آيد هذا الظن أن «السراب» وقد جاءت بعد «زقاق المدق» كانت خطوة «واقفة» في حدود مجاله المألوف، ولم تكن الخطوة الزاحفة إلى الأمام!

كان ذلك بالأمس. . أما اليوم، فلا أجد بدءاً من القول بأن «بداية ونهاية» قد غيرت رأيي في «إمكانيات» نجيب، وجعلتني أعتقد أنه قد بلغ الغاية التي كنت أرجوها له، غايته هو وغاية الفن حين كانت الغايتان مطلباً عسير المثال!

إنني أصف هذا الأثر القصصي الجديد لهذا القصاص الشاب، بأنه عمل فني كامل. هذا الوصف، أو هذا الحكم، مرده إلى أن أعماله الفنية السابقة كانت تفتقر إلى أشياء؛ تفتقر إليها على الرغم من المزايا المختلفة التي تحتشد فيها وتحدد مكان صاحبها في الطبيعة من كتاب الرواية!

ماذا كان ينقص نجيب قبل «بداية ونهاية»؟ ماذا كان ينقصه في «خان الخليلي» و«القاهرة الجديدة» و«زقاق المدق» و«السراب»، لقد كان نجيب في هذه الروايات الأربع، يملك من الخطوط الفنية ما يتيح له أن يخرج «التصميم العام» للقصة وهو سليم في جملة. ومع ذلك فقد كان ينقصه عنصر الالتزام الدقيق للحدود «الواقعية الأولى» في عرض حوادث القصة وتوجيه حركات الشخص. وأقول «الواقعية الأولى» لأن «الواقعية الثانية» كانت

هي الساحة الكبرى التي دأب نجيب على أن يعرض فيها أكثر نماذجه البشرية!

إن الفرق بين هذين اللونين من الواقعية هو أن اللون الأول نقل «مباشر» لصور الحياة وطبائع الأحياء، كما هي في الواقع المحس الذي تلمسه العين وتألفه النفس. أعني أن تكون الحادثة القصصية أو النموذج البشري مما يقع كل يوم في محيط اللقطة البصرية والنفسية؛ أعني مرة أخرى أن يكون تمثلنا للحوادث والشخصيات تمثلاً شعورياً لا ذهنياً عندما تقارن بين حقيقتها على الورق وبين حقيقتها في الحياة. هذا هو اللون الأول وهذه هي مظاهره، أما اللون الثاني من الواقعية وهو ما نعبر عنه بـ «الواقعية الثانية»، فهو التصوير «التقليدي» لا «الطبيعي» للحواث اليومية والتزعجات الإنسانية. أو هو تلك النسخة من الحياة التي يمكن أن نقول عنها إنها «قرينة» من الأصل، ولا يمكننا القول بأنها «طبق» الأصل، ونسخة كهذه مهما اقتربت من الواقع فهي نسخة «مقلدة» على كل حال. . . وقد يكون الفن في جوهره تقليداً للحياة، ولكن رسالة الفنان هي أن يشعرنا بأن المشهد الذي يصوره أصيل لا أثر فيه للمحاكاة. وألا يترك لنا فرصة للشك في أن هناك اختلافاً بين الصورة الحقيقية والصورة المنقولة، أو أن هناك حلقة اتصال مفقودة بين الواقع والمثال!

نجيب محفوظ في أعماله الفنية السابقة هو ذلك القصاص الذي يمثل «الواقعية الثانية» في الكثير الغالب من الأحيان. ولست أنكر أن «الواقعية الأولى» مجالاً في فنه، ولكنه المجال «المحدود» تبعاً لطريقته الفنية التي تغلب عليه في كتابة القصة. هذه الطريقة الفنية أساسها أن نجيب مولع بأن يضع كثيراً من نماذجه البشرية تحت مجهر التحليل النفسي، ليتخذ من سلوكها الإنساني مادته الرئيسية في تحليل ما يقع تحت المجهر من «حالات مرضية»! قل إذا شئت إنه يطبق بعض الأصول من «علم النفس المرضي» على كثير من أبطال قصصه «المنحرفين»، وأنه تبعاً لهذا التطبيق يفرض على فنه أن يسير في خط اتجاه نفسي محدد تدور فيه الشخصيات «المریضة» من البداية إلى النهاية؛ تدور فيه بقوة الدفع «المرضية» التي تبرر سلوكها في محيط «الواقعية الثانية». . . من هنا يخرج نجيب بعض الشيء على منطق «الواقعية الأولى»، لأنه يجبر حوادث القصة وحركات الشخصيات على أن تسير نحو غاية معينة، تحقيقاً لمنهجه الفني الذي يلتمس عند النتائج المادية تفسيراً للظاهرة النفسية أو تشخيصاً «للحالة المرضية». وتشعر أن التشخيص النفسي هؤلاء «المرضى» غير سليم في بعض الأحيان، ومرجع هذا الشعور إلى أن سلوكهم مفروض عليهم فرضاً ولا يملكون فيه حرية الاختيار!

هنا مفرق الطريق بين واقعيتين: «الواقعية الأولى» و«الواقعية الثانية». . . هذه صورة

«تقليدية» للحياة كما قلت، وتلك صورة «طبيعية». وموقف الفن بينها واضح عندما نضع أنفسنا أمام هذه الحقيقة، وهي أن النموذج البشري في حدود الواقعية الأولى موجود في الحياة «بالفعل»، وأنه في حدود الواقعية الثانية موجود في الحياة «بالإمكان». . أي أننا إذا رجعنا إلى بعض الشخصيات التي رسمها الأستاذ محفوظ في أعماله الفنية السابقة، وسألنا أنفسنا هل هي موجودة بيننا حقاً تروح وتحيى، وتقع عليها العين وتدرکہا الحواس، ونشعر نحوها بشيء من الألفة التي تخلق بيننا وبينها نوعاً من المشاركة الوجدانية؟ إذا سألنا أنفسنا هذا السؤال فإننا ننتهي إلى هذا الجواب: وهو أنها غير موجودة «فعلاً» ولكنها «ممكنة» الوجود؛ أي أن وجودها غير متعذر لأن منطق الحياة يهضمه إذا «وجد» وكذلك طبيعة الأحياء. ومن هنا تلمس الفارق الدقيق بين كلمتين: (موجود) . . و(ممكناً أن يوجد)، وبالطبع لا يضيق الفن بالكلمة الأخيرة وإن كان يفضل الكلمة الأولى بلا مرأ!!

هذا عنصر من العناصر الفنية كان ينقص نجيب محفوظ. وثمة عنصر آخر كان ينقصه، وأعني به «التذوق الشعوري» الكامل للحياة. . هناك قصاص فهم الحياة حق الفهم وخبرها كل الخبرة، ومع ذلك فهو يتذوقها بقدر معلوم لا يتناسب وخبرته العميقة وفهمه الأصيل؛ فما هو الفارق بين طبيعة «الفهم» وطبيعة «التذوق» في حياة القصّاصين؟ لتوضيح هذا الفارق الفني نقول: إنك تفهم الشيء بعقلك ولكنك تتذوقه بشعورك، أعني أن الفهم أداة الذهن الفاحص، وأن التذوق أداته الإحساس الرهيف. . إنها طاقتان: طاقة عقلية وطاقة شعورية، والذين قويت عندهم الطاقة الأولى وضعفت الثانية هم الذين تنوّد في نفوسهم شعلة الفهم، وتخبو شعلة التذوق، بالنسبة إلى كل قيمة من قيم الأشياء وكل معنى من معاني الحياة. إن هناك مثلاً من «يفهم» قصيدة من الشعر؛ يفهم فيها اللفظ والمعنى، ويفهم فيها الوزن والقافية، ويفهمها شرحاً إن طلبت إليه الشرح والتفسير. ومع هذا كله فهو لا يستطيع أن «يتذوق» فيها الوحدة الفنية، ولا الظلال النفسية، ولا التجربة الكبرى وهي مصوبة في بوتقة الشعور. . وقل مثل ذلك عن الذي يفهم «البوتة الموسيقية» للحن من الألحان، ثم لا يتذوق جمال اللحن، ولا يهتز فيه لروعة الإيقاع، ولا يستجيب لأنغامه التصويرية!

إن فهم الحياة هو أن نفتح لمشاهدها أبواب العقل، وأما تذوق الحياة فهو أن نفتح لتجاربها أبواب القلب. . إننا «نراها» هناك تحت إشعاع الومضة الفكرية، و«نتلقاها» هنا تحت تأثير الدفقة الوجدانية! وعلى مدار هذه الكلمات تستطيع أن تنظر إلى نجيب محفوظ في أعماله الفنية السابقة. . إنك لا تستطيع أن تجرده من التذوق الشعوري للحياة، ولكنه التذوق العابر الذي لا يتناسب وخبرته العميقة بها وفهمه الأصيل!

ويبقى بعد ذلك عنصر فني ثالث كان يتقص هذا القصص الموهوب.. أتدري ما هو؟ هو تلوين الأسلوب القصصي تلويحاً خاصاً يتلاءم وجو المشهد المصور، أو طبيعة النموذج البشري المرسوم.. في القصة مثلاً موقف إنساني يتطلب عند تصويره أسلوباً معيناً تتوفر فيه لمعات الشعرية، وموقف آخر لا نحتاج فيه إلى مثل هذا الأسلوب الشعري، عندما تناول الملامح المادية لمشهد من المشاهد أو الشخصية من الشخصيات، بأسلوب الرد الفني المؤلف الذي تحتشد له القدرة على التقاط الجزئيات، وهناك موقف ثالث يفرض علينا أن نعالجه بأسلوب آخر هو أسلوب التجريد والتحليل، حين تعترض طريقنا تلك اللحظات الزاخرة بألوان من الحركة الذهنية أو النفسية!

نجيب محفوظ في أعماله الفنية السابقة يكاد يستخدم أسلوباً واحداً في تصوير شتى المواقف والسمات، وأعني به أسلوب الرد الفني المؤلف.. مثل هذا الأسلوب إذا ارتضيناه في تلك المواقف المهيأة لتجسيد الملامح المادية للمشاهد والشخص، وتجاوزنا عنه في تلك المواقف الأخرى المخصصة لتسجيل الحركة الجائشة في الذهن أو المختلجة في الشعور، فإننا لا يمكن أن نسيغه بالنسبة إلى المواقف الإنسانية، لأنه يفقدها طابع الجو الشعري الذي يجب أن تعيش فيه، هذا الجو الذي إذا فقدته تعرضت للهمود واعتراها الفتور!

كل من هذه العناصر الفنية الثلاثة التي كانت تنقصه بالأمس: عنصر الالتزام الدقيق لحدود «الواقعية الأولى»، وعنصر «التذوق الشعوري» الكامل للحياة، وعنصر «التلوين الخاص» للأسلوب القصصي؛ كل منها قد احتشد له اليوم في صورته القوية الرائعة في «بداية ونهاية»، وإذا هذه الرواية القصصية تعد في رأي النقد عملاً فنياً كاملاً لا مثيل له في تاريخ القصة المصرية.. باستثناء «عودة الروح» لتوفيق الحكيم!!

«بداية ونهاية» قصة مصرية تمثل حياة أسرة.. أسرة تذوقت طعم الفقر وتجربت ذل الفاقة، بعد أن فرقت بينها وبين عائلتها تلك اليد التي تفرق بين الأحياء. والفقر وحده هو المسئول عن البناء الذي تصدع والشمل الذي تبدد، شمل الأسرة الكادحة التي كان للتضحية عند كل فرد من أفرادها طعم ومذاق... الأم، وحسين، وحسن، وحسين، ونفيسة؛ كل نموذج من هذه النماذج البشرية التي كونت الهيكل الإنساني العام للقصة، قد فهم التضحية فهماً خاصاً وكانت له فيها وجهة نظر خاصة؛ وجهة نظر حددت الطريق وقررت المصير.. كانوا فلاسفة حياة؛ فلاسفة أخضعوا الفلسفة لمنطق الشعور المحترق بلهب الحرمان، حتى خرج بعضهم من هذه الفلسفة وهو منحرف العقل مريض النفس، والفقر وحده هو المحور الرئيسي الذي دار حوله السلوك الإنساني لهؤلاء المرضى المنحرفين! هذه الأم العظيمة كان عليها أن تكافح بعد موت الزوج لتخلق من هؤلاء الصغار

رجالاً يواجهون الحياة، وهؤلاء الأبناء الأربعة لم يكن لهم مورد في الحياة غير تلك الجنيهاً الخمسة التي كانت تأتيهم من معاش الوالد الراحل؛ كامل أفندي على الذي أنفق في خدمة الحكومة زهرة العمر وعصارة الشباب! وماذا تفعل الجنيهاً الخمسة لأسرة تواجه مطالب الحياة من مأكّل ومسكن وملبس وحفاضة على المظهر القديم أمام الناس؟! هنا يبرز دور الأم، الأم الصابرة العاقلة الحازمة المكافحة في سبيل البقاء. لقد باعت أثاث البيت قطعة بعد قطعة لتسكت البطون الصارخة من وطأة الجوع، وهجرت «الشقة» التي كان يدخلها النور والهواء، ولجأت إلى أخرى عشت فيها البؤس والظلام توفيراً لقروش معدودات، وقضى حسين وحسين أيام الدراسة الثانوية بلا «مصرف» يومي يشعرهما بأن للحياة فرحة يستشعرها الصغار من الأحياء، ومضت نفيسة تطرق الأبواب لتحصل لهم على الأجر الضئيل الذي كان يأتيها من حياكة الثياب بين حين وحين، وهام حسن الذي دله أبوه حتى طردته المدرسة وبذته الحياة، هام على وجهه في الطرقات بحثاً عن لقمة العيش من كل طريق غير شريف!

ودارت عجلة الزمن والأم العظيمة الصابرة ما زالت تكافح... كانت الطريق طويلة، رهبة، قد انتثرت على جانبيها الصخور. ومع ذلك فقد مضت في طريقها لا تلوي على شيء: يد تجفف العرق المتصبب من حرارة الكفاح، ويد تدفع إلى الأمام بالقافلة المكدودة التي أنهكها طول المسير! لقد كان هناك أمل... أمل يتراءى على جنبات الأفق البعيد فينسبهم أنهم مشردون وإن ضمهم مسكن، عراة وإن سترهم ثوب، جياع وإن حصلوا على الرغيف. أمل يتمثل في الغد القريب الذي سيفتح عيني الأم الصابرة المكافحة على منظر فريد، تسعد فيه برؤية الصغيرين وقد أصبحا رجلين، يشغل كل منهما بعد الفراغ من التعليم مكانه المنتظر في دنيا الناس!

وجاء الغد المرتقب يحمل إليهم أول بشرى... لقد ظفر حسين بالبكالوريا والتحق بإحدى الوظائف في مدينة طنطا. قبل الوظيفة الصغيرة ليستطيع أن يمد يد العون إلى أسرته. أخوه حسين، أمه، أخته نفيسة، كان من الظلم ألا يختصر طريقه في الحياة ليخفف عنهم جزءاً من أعباء الحياة. ترى أكان يمكنهم أن يصبروا على شظف العيش حتى ينتهي من دراسته العالية؟ محال! وحين اطمأنت نفسه إلى هذه الحقيقة أقدم على التضحية وهو سعيد مرتاح البال.

لقد ضحى حسين بآماله العراض... إن المصير الذي يتظره لن يفترق عن مصير أبيه، وهو مصير الألوف من الموظفين الصغار! مستقبل محدود مظلم ولكنها فلسفة حياة... وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية في كثير من الأحيان! ونفيسة... لقد ضحت

هي الأخرى وكانت التضحية فادحة، ضحت بالشرف العالي والعرض المصون . . كانت فقيرة، ودميمة، وأين هو الزوج المأمول وقد حرمت إلى الأبد عزة المال ونعمة الجمال؟ رجل واحد يستطيع أن يقبلها زوجة وتعيش معه تحت سقف واحد، رجل مضيق في الحياة مثلها فقير دميم! ولقد وجدت يوماً هذا الرجل . . هذا الحيوان الذي استجابت له مرغمة تحت تأثير الحلم الجميل، حلم كل عذراء قبيحة الوجه وجدت بعد طول انتظار من يقول لها إنك جميلة، يا زوجة الغد القريب!

وسقطت نفيسة . . وفرّ الحيوان الذي سلبها الشرف وتركها وحيدة تواجه الخاتمة في معركة المصير. وقالت لنفسها يوماً: ماذا بقي لك يا بائسة؟ لا مال، ولا جمال، ولا شرف . . هل بقي شيء تحرصين عليه؟ هل هناك ذرة من أمل في زوج جديد؟ وحين قهقه في أعماقها الجواب . . انطلقت تلبّي رغبات الجسد عند كل عابر سبيل! وأمها، وإخوتها، لا أحد يعلم بما انتهت إليه من ضياع. انحدار إلى الهوة السحيقة الرهيبة ولكنها فلسفة حياة . . وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية في كثير من الأحيان!

وحسن، ذلك الشريد الهائم في الطرقات . . ماذا فعلت به المقادير؟ لقد جاع . . جاع لأنه لا يصلح لأي عمل «نظيف»، لقد فقد القدرة على أن يحيا حياة نظيفة، مرتبة هادئة، فيها أمن وفيها استقرار! هناك في الحياة خط سير يستطيع أمثاله أن يسلكوه . . خط سير يعج بالدروب والمنحنيات التي تختفي فيها الكرامة، والشرف، والفضيلة، والإنسانية . . قيم ستختفي إلى الأبد، ومثل ستذهب إلى غير معاد . . ولكن ستظهر بعدها اللقمة الدسمة التي تشبع كل معدة خاوية، وسيقبل في إثرها الثوب الجديد الذي ينعش كل جسد مهان، وستخطر البسمة المشرقة التي تسعد كل شعور ملتاغ، وهذا هو خط السير الذي سلكه الفتى الشريد . . يتجر بالمخدرات، ويعيش مع العاهرات، ويا لها من حياة. حياة ينكرها عليه الشرفاء من أسرته وفي طليعتهم أخوه حسين، ذلك الفتى الطموح الذي تخرج في الكلية الحربية وأصبح ضابطاً في سلاح الفرسان!

من فيض هذه الحياة الأثمة الهابطة استطاع حسن أن يخلق من العدم حياة أخوين . . ساعد الأخ الموظف حتى استقر في وظيفته، ساعده بتلك الأساور الذهبية التي سطا عليها من بيت عشيقته ذات صباح، ولولا التضحيات الماثلة التي قدمها لأخيه الضابط لما استطاع أن يسد أفساط الكلية الحربية، وأن يرتدي الحلة الأنيقة ذات النجمة الصفراء . . ومع ذلك يعيره الضابط الشريف بحياته الشائنة، ويحاول جاهداً أن يتشله من وحدة الإثم والهوان! لقد انحرف حسن وحاد عن الطريق، ولكنها فلسفة حياة . . وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية في كثير من الأحيان!

أما حسنين، الملازم حسنين كامل علي فقد كانت تضحيته من ذلك النوع النادر في حياة البشر.. كان فتى طموحاً منذ نشأته الأولى في «عطفة نصر الله» بحي شبرا، تلك العطفة الحقيرة التي لم تحد من طموحه يوم أن كان تلميذاً صغيراً بالمدرسة التوفيقية! كان طموحاً رغم فقره، ورغم حاجته، ورغم البيئة التي نشأ فيها. ولم تكن توحى لأحد من أبنائها بأمل أو طموح.. إنه يقارن منذ أن صار ضابطاً بين يومه وأمه، فيشعر بهول الفارق بين حاضره وماضيه! هذه العطفة الحقيرة التي شهدت أيام يؤس أسرته يجب أن تغادرها الأسرة إلى مكان بعيد؛ مكان يسدل على الماضي البغيض ستاراً من النسيان.. حسبه أن تلك العطفة القذرة قد شهدت أثاث بيتهم وهو يباع قطعة بعد قطعة ليعيشوا على الكفاف وحسبه مرة أخرى أن تلك العطفة القذرة قد شهدت أخته نفيسة وهي تسعى إلى كسب عيشهم بعد أن كلت قدماها من السير وتعبت يداها من طرق الأبواب. وحسبه مرة ثالثة أن تلك العطفة القذرة قد شهدت رجال البوليس وهم يقتحمون المسكن الذليل بحثاً عن أخيه المجرم الطريد.. كل شيء قد فسد يستطيع حسنين أن يصلحه إلا شيئاً واحداً يتعذر معه الإصلاح، وهو أن يهتدي حسن إلى الطريق القويم! لقد استطاع الفتى الطموح أن ينتقل بأسرته إلى مصر الجديدة، وأن يرد إلى نفيسة كرامتها وكرامة الأسرة حين حال بينها وبين الهوان!

وهناك، في ذلك المكان الجديد الأمن تنفس حسنين الصعداء.. لقد بدأت الحياة تبسم بعد طول التجهم والعبوس، حين انقطعت أخبار حسن الذي كان يهدد طموحه وسمعته ونظرته إلى المستقبل كلما فكر فيه! و«بيهة»، تلك الفتاة التي أحبها في عطفة نصر الله وخطبها إلى أبوها وهو تلميذ صغير؛ تلك الفتاة «البلدي» الفقيرة الساذجة لم تعد تصلح لأن تكون زوجة لضابط عظيم.. إن زوجة المستقبل وشريكة الحياة هناك في ذلك القصر الأنيق الذي ذهب إليه «خاطباً» منذ أيام. إنه يريد أن يقطع كل علاقة كانت تربطه بعطفة نصر الله، ولو كان له في تلك العطفة حب قديم، حب قضى بين أحضانه أجمل أيام العمر وأسعد لحظات الشباب!

لقد اختفى حسن، واستقرت نفيسة، وذهبت بهية، وبقي أن يفتح القلب على مصراعيه ليستروح أنسام «السعادة التي كان يحلم بها منذ بعيد.. ولكن القدر لا يريد للأسرة البائسة المسكينة أن تستريح، ولا يريد للفتى الطموح الأمل أن يسعد بأحلامه وأمانيه! لقد هوى بضرباته السريعة المتلاحقة على أحلام العمر فبعثرها مع الريح في كل طريق.. لقد حيل بينه وبين حبه الجديد، حين رفضت الأسرة العريقة المترفة أن تصاهر ضابطاً يتهامس الناس حول أخته ويتحدثون عن أخيه. وحين أفاق الملازم حسنين من

الصدمة الأولى زلزلت كيانه الصدمة الثانية، حين جيء إلى بيته بأخيه حسن محمولاً تنزف منه الدماء. وعليه أن يتظر اللحظة الرهيبة المقبلة في أعقاب الشقيق المجرم طريد القانون. . وأقبلت اللحظة الرهيبة المنتظرة، حين طرق الباب رجل من رجال الشرطة ليستدعيه إلى قسم البوليس. حسن! بالطبع ليس هناك غير حسن، تلك السحابة السوداء في أفق ينذر بالغيوم. . وحوله، ، حوله وحده يتظره هناك سؤال وجواب!

وفي قسم البوليس وجد أخته الماقطة بدلاً من أن يجد استجواباً عن أخيه الطريد. . لقد ضبطت نفيسة في بيت يدار للفساد! وأظلمت الدنيا في عينه وضاق الفضاء. . لقد فقد كل شيء: فقد حبه؛ وفقد أمه، وفقد سمعته، وفقد في الحياة القصيرة التي ملأها بالأحلام كل حلم جميل! وأخذ أخته وخرج إلى أين؟ لا يدري فكره ولا تدري قدماء. . إن في أمواج النيل الحانية مثنى لكل بائس شريد منبوذ من الحياة، هكذا قالت له نفيسة حين سألتها أن تحدد لنفسها الطريق! ومضت أمامه ومضى خلفها إلى هناك. . إلى حيث يتاح للبائسين أن يعرفوا طعم الراحة بعد طول العناء! وقال الملازم حسنين لنفسه: لقد حكمت عليها بالإعدام فقبلت الحكم وهي راضية صابرة مستسلمة للقضاء. . وما كان أشجعها وهي تستقبل الموت وكأنها تستقبل الزوج الحبيب الذي قضت العمر تفتش عنه في دروب الأمل. . امرأة ضحكت بأيام الحياة فرارا من قسوة الحياة، وأنت؟ أنت يا رجل، ماذا تتظر؟!

ترى هل كان الملازم حسنين شجاعاً حين لحق بنفيسة، أم كان جباناً حين فر من لقاء الناس؟ مهما يكن من شيء فقد كانت تضحيته فلسفة حياة. . وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية في كثير من الأحيان!

أنور المعداوي

الرسالة: ٢ يونيو ١٩٥١

- ٢ -

يؤثر بعض المؤلفين أن يسموا آثارهم تسمية البداية والنهاية كما فعل ابن الأثير حين سمي كتابه التاريخي الكبير الذي أرخ فيه حوادث المسلمين حتى عهده «بالبداية والنهاية» وكذلك فعل بعض السينائيين المعاصرين فكان الشريط السينمائي «بداية ونهاية» موضوع الحرب الذرية. أما الكتاب الذي بين يدي اليوم فهو قصة «بداية ونهاية» للأستاذ

القصصي نجيب محفوظ، وهو قاص خير لا يكاد يتهي من كتاب فيدفعه إلى الطبع والنشر حتى يشتغل بآخر، وآخر ما صدر عنه روايته هذه.

والأستاذ نجيب محفوظ نسيج وحده في القصة لم ينسحب على أذيال غيره. وخير ما يميز فيه القصصي عنصر المفاجأة. فما أبرعه في مساق الطوائف بقصصه، وهل كان شيء يملك على إعجاب القارئ أكثر من المفاجأة؟ وحقاً أقول إن هذا الفن في الإغراء أمر عجيب في قصص الأستاذ نجيب. ولست، مع هذا التقدير له، من دعاة هذا الضرب الذي يقصد إليه القصاصون قصداً ليخلعوا على آثارهم بوادى الطرافة والملاحاة. وإنى أرى هذا الإغراء - وإن كان سبيلاً إلى إعطاء القصة حياة جديدة - هو إرضاء للقارئ، وكسب له أكثر من إرضاء للفن وابتغاء لغايته. فأنا أحب السباحة في الفن وأرى المفاجأة - وإن كانت تدهش القارئ وتظهر اقتدار القاص في هذا السبيل - داعية لهزة نفسية. فنحن نقود قراءنا في طريق سهل دميث فلا ينبغي لنا أن نعصب أعينهم لفتحها لهم على حين غرة في درب جديد.

ومن فن الأستاذ نجيب محفوظ في قصصه أنه طويل الأنفاس، يمسك بالسيرة ويرمي عين قارئه على عالم كامل، كما فعل في قصته هذه الأخيرة - وما من مذهبي تلخيصها - فهو يفصل القول ويسهب في الوصف ويأتي على الدقائق في الأفعال والحركات، فكأنك إذ تقرأ له ترى شريطاً سينمائياً. ومن هذا النحو صلحت قصصه للإخراج السينمائي. ولست كذلك من دعاة هذه الطريقة الإيضاحية. لقد كان بعض الكتاب المتأخرين في فرانسة يعيون فكتور هوجو حين وقع في الاستقصاء القصصي. فالقارئ لا يطالبنا بدقائق الأشياء وليس يطيق أن يدخل معنا في الزوايا. فنحن لا نكتب لأنفسنا وإنما نكتب من أجل غيرنا. ودليل هذا أننا نسعى للنشر والطبع ونندل الناس على كتبنا وآثارنا بمقدار ذبوعها. لقد قال العرب قديماً «الاستقصاء فرقة» ومعنى ذلك أن الإلحاح في الشيء والتبع له أمر غير مستحب. وأراه لا يجمل بالقصة. فيكفي أن أصف ثوب امرأة أراه فأقول إنها رمادية الثوب ولا أقول كأن ثوبها صبح بزرقة السماء أو زرقة الماء. وأكتفي في أن أقول: أقبل علينا فسلم وجلس. ولا أقول: كان يسعى نحونا متمهلاً حيناً وحيناً مسرعاً يخطو برفق كأنه يخشى على الأرض أن تذوب تحت قدميه، ثم أدار فينا عينيه واحداً واحداً ورفع طرف ثوبه ثم جلس متكئاً بيده اليمنى بارزاً برجله اليسرى.

ولعلي أجزى هذا الفن إن جاء منسكباً في أسلوب رائع محكم في بعض النصوص الأدبية التي تصنع للمحاكاة. أما القصص التي لا يتقصد كاتبوها علو الأسلوب وليس الأسلوب عندهم غاية وإنما هو واسطة فاني لا أجزى لهم هذا الإمعان في الإسهاب.

وثالثة في فن الأستاذ نجيب محفوظ أنه أوتي التسلط على الطرافة فليس منه بالياً. فهو يتناول قصصه من صميم الحياة. وفهمه عجيب لروح الطبقات، وخاصة الطبقة الدنيا. ومن ههنا أجده شعبي الفن يحس بألم الناس فيصور هذا الألم في قصصه ويشعر بفرحة الناس فيرسم هذه الفرحة - إن جاز لي أن أجعل الفرحة والألم مما يمكن رسمه وتصويره.

كل ذلك يستطيع أن يشاركني الحكم فيه من قرا قصص هذا الفني الموهوب. وقد عرفته قبلاً وعرفته بعدئذ وعايته عيان العين والتحدث فوجدته جديراً بأن يكتب قصص الناس وحين عدت إلى القاهرة منذ شهور لقيته أمام حديقة الأزبكية فكنت له مفاجأة في أمسية من أماسي القاهرة. ويدا لي أشب مما تركته فقلت له أعيدك أن تكون مثل «دوربان غراي» الذي وصفه أوسكار وايلد من أنه ظل شاباً وما عرف الكهولة ولا الهرم. فراح يضحك ويمرح في نغمي الشباب.

كذلك أدفع إلى قراء الأديب قوله في فن الأستاذ نجيب محفوظ من أجل قصته الجديدة «بداية ونهاية» مؤمناً أن أدبه القصصي حدث نضير، يستحق كل تكربة وتقدير.

زكي المحاسني

الأديب: أكتوبر ١٩٥١

المصادر الأساسية(*)

أولاً - مقالات عن نجيب محفوظ

- ١ - عبث الأقدار. محمد جمال الدين درويش. الرسالة: ٢ أكتوبر ١٩٣٩، ص ص ١٩٢١ - ١٩٢٢.
- ٢ - كفاح طيبة. سيد قطب. الرسالة: ٢ أكتوبر ١٩٤٤، ص ص ٨٨٩ - ٨٩٢.
- ٣ - خان الخليلي. أحمد عبد الغفار. الراديو المصري: ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥، ص ٦.
- ٤ - سيد قطب. الرسالة: ١٧ ديسمبر ١٩٤٥، ص ص ١٣٦٤ - ١٣٦٦.
- ٥ - القاهرة الجديدة. محمد سعيد العريان. الكاتب المصري: يوليو ١٩٤٦، ص ص ٧٥٦ - ٧٥٧.
- ٦ - سهيل إدريس. الأديب: سبتمبر ١٩٤٦، ص ص ٦٤ - ٦٦.
- ٧ - سيد قطب. الرسالة: ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦، ص ص ١٤٤٣ - ١٤٤٠.
- ٨ - زقاق المدق. محمد فهمي. المقتطف: ديسمبر ١٩٤٧، ص ص ٤٢٣ - ٤٢٥.

(*) هناك مصادر أخرى ثانوية كثيرة أوردناها مع المراجع في هوامش الفصول.

- ٩ - سيد قطب. الفكر الجديد: ١٢ فبراير، ص ص ٢٤ - ٢٥.
- ١٠ - أديب مروة. الأديب: مارس ١٩٤٨، ص ص ٥٢ - ٥٣.
- ١١ - محمد عبد الغني حسن. الكتاب (دون توقيع): أكتوبر ١٩٤٨، ص ص ٤٤٢ - ٤٤٣.
- ١٢ - همس الجنون. غائب طعمة فرمان. الأديب: مايو ١٩٤٨، ص ص ٤٩ - ٥١.
- ١٣ - السراب. أحمد عباس صالح. الأديب المصري: يناير ١٩٥٠، ص ص ٥٣ - ٥٥.
- ١٤ - بداية ونهاية. أنور المعداوي. الرسالة: ٢ يونيو ١٩٥١، ص ص ٧٥٧ - ٧٦١.
- ١٥ - زكي المحاسني. الأديب: أكتوبر ١٩٥١، ص ص ٥٠ - ٥١.
- ١٦ - محمد عبد الغني حسن. الكتاب: ديسمبر ١٩٥١، ص ص ١٠١٤ - ١٠١٥.

ثانياً - مجموعات المجلات

- ١ - المجلة الجديدة: القاهرة ١٩٢٩ - ١٩٤٢.
- ٢ - الرسالة: القاهرة ١٩٣٣ - ١٩٥٢.
- ٣ - الأديب: بيروت ١٩٤٢ - ١٩٥٢.
- ٤ - المقتطف: القاهرة ١٩٤٧.
- ٥ - الكتاب: القاهرة ١٩٤٥ - ١٩٥٢.
- ٦ - الكاتب المصري: القاهرة ١٩٤٥ - ١٩٤٨.

فهرس المحتويات

صفحة

٧	في البدء
١٠	الفصل الأول: البحث عن الطريق
٤٤	الفصل الثاني: الطريق
١٠٢	الفصل الثالث: الصدى
١٤٨	في الختام
	ملاحق
	المصادر الأساسية

في البدء

كانت رحلة نجيب محفوظ مع الكتابة طويلة وشاقة. ونظراً لطول هذه الرحلة، وتنوع مسالكها، مال الباحثون إلى تقسيمها إلى محطات أو مراحل. ولا شك أن أولى هذه المراحل كانت أشق الجميع، لا لأنها الأولى وحسب، وإنما لأنها - أيضاً - كانت بحثاً عن طريق محدد، بمقدار ما كانت سعيّاً وراء هويّة في الأدب (...).

على هذا الأساس أقمت دراستي، وقسمتها إلى ثلاثة فصول: فصل لدراسة ما سمّيته مرحلة البحث عن طريق من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩، وآخر لدراسة ما سمّيته مرحلة الطريق من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢، وثالث لدراسة الصدى النقدي للمرحلتين المتداخلتين في الوقت ذاته. كما وضعت هاتين المرحلتين المتداخلتين، وما رافقهما من صدى نقدي، داخل الإطار الاجتماعي والثقافي للفترة الزمنية موضوع البحث (...).

ولا أعتقد أن ما فعلته هنا نهاية، أو خاتمة، وإنما هو - فيما أرجو - بداية، وترميم لبعض جوانب البحث في العالم المحفوظي الشاب إذا صحّ هذا التعبير، وكشف لغطاء الصدى النقدي لهذا العالم الجدير بالدرس والبحث. وقد ألحقت بهذه المحاولة النصوص النقدية التي تمكّنت من حصرها وجمعها، والتي مقالته ظهرت في المجلات القاهرية والبيروتية خلال تلك حتى أضع أمام الباحثين مادة - لا غنى عنها - في دراسة المحفوظي الشاب.

Bibliotheca Alexandrina



0526500

دار الآداب

مكتبة ٨٠٣٧٧٨ - ٨٦١٦٣٣

صرب ٤١٢٣ - ١١ بيروت